DIE MODEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

HERAUSGEGEBEN VON HANNS FLOERKE

1917
MÜNCHEN
BEI GEORG MÜLLER

DER MENSCH DER RENAISSANCE UND SEINE KLEIDUNG

ERSTER BAND

DIE MODEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE VON 1300 BIS 1550

HUNDERTZWEIUNDDREISSIG TAFELN MIT TEXT UND ERLÄUTERUNGEN

VON

HANNS FLOERKE

* *

*

DER MENSCH DER RENAISSANCE UND SEINE KLEIDUNG

*

ERSTER BAND

*

DIE MODEN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

HERAUSGEGEBEN VON HANNS FLOERKE

1917
MÜNCHEN
BEI GEORG MÜLLER

THE GETTY CENTER

DIE MODEN DER RENAISSANCE-ZEIT

Eine aufmerksame Betrachtung der Malereien und Skulpturen der „Renaissance“ führt zu der Erkenntnis, daß die Überwindung der Gotik in der Gewandung nicht vor Ende des XV. Jahrhunderts vollendet war, teilweise sogar noch später. Am schwierigsten vollzog sie sich bei der Frauenkleidung. Bei allem Reichtum der Variation im einzelnen kehren gewisse Typen bis gegen die Schwelle des XVI. Jahrhunderts immer wieder. Das nach 1450 wieder stärker einsetzende Eindringen fremder Moden in Italien hatte an der Entstehung der Alltagskleidung zur Zeit der Hochrenaissance einen nicht ganz geringen Anteil. Namentlich waren es spanische und französische Moden, aber auch deutsche, die zu der endlichen Umwandlung beitrugen. Indessen muß hervorgehoben werden, daß es sich bei dieser nachgotischen Beeinflussung immer nur um einzelne Bestandteile des Kostüms handelte, nicht um das, was den Allgemeineindruck bestimmte: die größere Linie und die Sattheit und Reife der Formen. Das Kostüm für festliche Gelegenheiten vollends war in dem Rhythmus seines Linienflusses, in der auf alles Kapriziöse verzichtenden ernsten Würde seiner Gesamtform eine Schöpfung des geklärten Renaissancegeistes und ganz aus einem Gusse. Was daran etwa als fremdes Gut nachgewiesen werden könnte, ist so vollkommen assimiliert worden, daß man von einer Entlehnung nicht mehr sprechen kann.

In der Literatur wird innerhalb der uns hier beschäftigenden Zeit ein auffallenderes Eindringen fremder, namentlich französischer Moden schon gut hundert Jahre vor 1450 erwähnt. Der außer-

ordentliche Wert, den die Italien bewohnende Mischrasse in fast allen sozialen Schichten auf ihre äußere Erscheinung legte, ist neben dem Steigen des Reichtums vom Ende des 13. Jahrhunderts ab und neben der Entwicklung des Individualismus, wohl der Hauptgrund des erstaunlichen Luxus und der großen Mannigfaltigkeit (vor allem in den sekundären Elementen) der Kleidung; er erklärt aber auch die Leichtigkeit, mit der fremde Moden Eingang fanden, wie die ausgeprägte Eigenart des italienischen Geistes ihre rasche Assimilierung erklärt.

Wir beginnen unsere Darstellung, die weniger eine Geschichte des italienischen Kostüms sein als ein Bild von dem Luxus geben will, der in der Kleidung in den Jahrhunderten der Blüte getrieben wurde, die das italienische Mittelalter abschlossen, mit einem Bericht des Florentiner Chronisten Giovanni Villani[1]. Der Zustand, den er darin schildert, hatte sich nach seiner Behauptung 60 Jahre später vollständig geändert. „In der genannten Zeit (1260), vorher und noch geraume Zeit nachher, sagt er, lebten die Bürger von Florenz nüchtern und von derben Speisen und gaben wenig aus. Sie kleideten sich und ihre Frauen in grobes Tuch, und viele trugen das bloße Pelzwerk ohne Tuch und Barett auf dem Kopfe, und alle trugen Stiefel an den Füßen, und die Florentiner Frauen Schuhe ohne Verzierungen. Die meisten der letzteren begnügten sich mit einer ziemlich anliegenden Gonella[2] aus grobem Scharlachtuch von Ypern oder Caën, nach alter Weise mit einem Ledergürtel gegürtet. Sie trugen ferner einen fehgefütterten Mantel mit daran befestigter Kapuze, die sie auf dem Kopfe trugen. Die öffentlichen Frauen waren ähnlich in grobes grünes Tuch von Cambrai gekleidet. 100 Lire waren die gewöhnliche Mitgift für eine Frau, 200 oder 300 Lire galten in jenen Zeiten als eine außerordentlich hohe Morgengabe." Es war die Zeit, von der Dante spricht:

1) *Cronica,* Lib. VI., Cap. 69. – 2) Nach Viollet-Le-Duc (*Du Mobilier,* III, S. 413 ff.) war die *gonella (gonelle)* ein Kapuzenmantel ohne Ärmel, der von beiden Geschlechtern getragen wurde; hier scheint jedoch ein gewöhnlicher Frauenrock gemeint zu sein, da unmittelbar darauf von einem Kapuzenmantel die Rede ist.

Florenz in seinen alten Umfangsmauern,
Worin man noch vernimmt die Terz und None,
War mäßig einst und keusch und lebt' in Frieden.
Nicht gab es Kettchen da, nicht goldnen Haarreif,
Nicht Frau'n mit prächt'gen Schuh'n und reichen Gürteln,
Was mehr ins Auge fiel als die Person.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Bellincion Berti sah ich noch umgürtet
Von Bein und Leder, sah noch seine Frau
Vom Spiegel gehn mit ungeschminktem Antlitz,
Den Nerli und den Vecchio sich begnügen,
Sah ich noch mit unüberzognem Felle[1]
Und ihre Frau'n am Rocken mit der Spindel.

Was wir hier von Dante hören, ist das stets und überall wiederkehrende Lob der guten alten Zeit, das in der Regel nichts weiter darstellt als die Unfähigkeitserklärung der älteren Generation, sich in die veränderten Anschauungen, Empfindungen und Bedürfnisse der neuen hineinzuleben. Die von Villani, Dante und andern gerühmte Schlichtheit der vordantischen Zeit entsprang, wenn sie tatsächlich vorhanden war, nicht, oder doch nur ganz vorübergehend, einer puritanischen asketischen Gesinnung, sondern war eine Folge der ökonomischen Verhältnisse. Es ist wie ein Gesetz: sobald die Kaufkraft der mittleren Klassen wächst, Wohlstand und Reichtum steigen, erfolgt automatisch eine Erhöhung der Lebenshaltung, die sich vor allem im Wettbewerb mit den vornehmeren Klassen bezüglich der äußeren Erscheinung äußert. Das anlagesuchende Geld belebt in steigendem Maße den Handel, dieser bringt infolgedessen in immer größerem Maße hochwertige Erzeugnisse, namentlich kostbare Stoffe, ins Land. Der Import wird um so schneller durch die einheimische Produktion ersetzt, je mehr er ins Gewicht fällt und je mehr Gewinn die letztere verspricht. Mit dem Erstarken der einheimischen Webeindustrie verbreitet sich der Kleiderluxus immer mehr, und die natürlichen Bedürfnisse des Handels und der Industrie sind es, die alle Maßregeln gegen diesen Luxus auf die Dauer illu-

1) Dante, *Paradiso* XV, Vers 97 ff. Die *pelle scoverta* (so auch bei Villani) im Gegensatz zur *pelle coperta,* d. h. dem mit Pelz gefütterten Tuchmantel.

sorisch machen. Es ist auch schwer zu glauben, daß der Luxus an sich die Kommunen – soweit die Webeindustrie in ihren Mauern überhaupt eine Rolle spielte – zum Einschreiten veranlaßt habe; der eigentliche Grund ist vielmehr in dem Widerstand der herrschenden Klassen gegen den Einbruch der geringeren in ihr Kleiderprivileg zu suchen, in ihrem Widerstreben gegen die Verwischung der äußeren Standesunterschiede. Die Demokratisierung des Prunks war aber auch zugleich eine Profanierung desselben, bedeutete eine Entwertung eines wichtigen Suggestionsmittels bei Zeremonien und offiziellen Festlichkeiten aller Art. Hierin mag daher auch der Grund für die kirchlichen Luxusverordnungen zu suchen sein, soweit sie gegen das Laienelement gerichtet waren.

Als Hauptgrund des Kampfes gegen den Aufwand, der mit Kleidern und Schmuck getrieben wurde, wird bei den Schriftstellern und in den einleitenden Bemerkungen zu den Luxusgesetzen die Erschwerung der Heiraten genannt. Die jungen Männer würden, so heißt es, durch die Aussicht, unverhältnismäßig große Ausgaben für die Toilette ihrer Frauen machen zu müssen, abgehalten, sich eine eigene Häuslichkeit zu schaffen, und auf der anderen Seite würde es für die Väter immer schwieriger, ihren Töchtern eine den neuen Verhältnissen angepaßte Mitgift zu geben. Darum betont auch Villani, daß um 1260 100 Lire als eine anständige, 200 oder 300 als eine sehr bedeutende Morgengabe betrachtet wurden, während zu seiner Zeit, d. h. nach 1300, Mädchen aus guter Familie auch mit 300 Lire kaum an den Mann zu bringen gewesen wären. Da jedoch die Erhöhung der Lebenshaltung eine Folge des steigenden Wohlstandes ist, an dem durchschnittlichen Verhältnis von Einnahmen und Ausgaben also wenig geändert wird, konnte dieser Grund nur dort in Frage kommen, wo die Zunahme des Aufwandes dem Wachsen des Wohlstandes vorauseilte, andererseits beschränkte sich der Kleiderluxus ja nicht auf das weibliche Geschlecht.

Ein anderes Bild als Villani und Dante von den Florentinern zeichnet Gregorio Zuccolo[1], ein Chronist des XIII. Jahrhunderts,

1) *Cronica particolare delle cose fatte dalla città di Faenza cominciando dal DCC fino al*

von den Faentinerinnen. „Die Frauen von Faenza", berichtet er, „trugen auf dem Kopfe einen Kranz *(ghirlanda)* aus Gold- oder Silberfäden; ihr Hals war frei und zeigte keinen Schmuck; ihr Oberleib wurde an der Taille durch einen goldenen, manchmal mit Edelsteinen verzierten Gürtel zusammengehalten; der Rock war aus violetter oder karmesinfarbener Seide; die Ärmel, lang und offen, fielen bis zur Mitte des Beines herab; man warf sie oft über die Schulter zurück; die nackten Arme waren mit goldenen Armspangen bedeckt."

Die langen, weiten und offenen Ärmel behaupteten sich als eine Art Unterscheidungsmerkmal der höheren, nicht von ihrer Hände Arbeit lebenden Stände, noch zwei Jahrhunderte lang, bzw. kamen immer wieder in Mode. Ein damit versehenes Gewand hieß in Venedig *habito alla dogalina.* Vecellio[1] schreibt darüber: „Die Ärmel dieser Gewänder waren offen und reichten bis zur Mitte des Beines herab, und gewöhnlich trugen die Frauen sie auf die Schulter zurückgeschlagen, wie auch sehr häufig die Ärmel der Hemden, wodurch die nackten Arme sichtbar wurden, deren Schönheit wundervolle goldene Armbänder hoben, die sie an den Handgelenken trugen." Solche *habiti alla dogalina,* deren Ärmel im Sommer gewöhnlich mit Ormesin, im Winter mit Pelz gefüttert waren, wurden von beiden Geschlechtern getragen. Sie wiesen im Schnitt nur geringe Verschiedenheiten auf, wie denn überhaupt die Prunkgewänder in den früheren Zeiten bei beiden Geschlechtern in Material und Form ziemlich gleich waren. Vecellio sagt dies, wo er von den Frauen der Schloßherren auf dem venezianischen Festlande (im XII. und XIII. Jahrhundert) spricht, ausdrücklich[2]. Den einzigen Unterschied habe die Kopftracht gebildet. Im übrigen Italien sei es ebenso gewesen. Die frühen Kunstdenkmäler bestätigen dies. Man vergleiche z. B. Tafel 2, 3, 6, 7.

MCCXXXVI; Bologna 1575. Zitiert nach nach Rodocanachi: *La femme italienne à l'Époque de la Renaissance, Paris* 1907, S. 116f.

1) Cesare Vecellio: *De gli Habiti antichi et moderni; Venetia* 1590, Fol. 57a. – 2) Fol. 50 und 53, wo diese Gewänder abgebildet sind. Vgl. unsere Tafel 30.

Die reichsten Aufschlüsse über die Moden und den Kleiderluxus der uns interessierenden Epoche liefern uns, abgesehen von den Chronisten und den (erst für spätere Zeiten als authentische Zeugnisse in Betracht kommenden) Trachtenbüchern, die Novellenschreiber, die ungemein zahlreichen Verordnungen gegen den Luxus und die Inventare der Brautausstattungen. Aus diesen Quellen wird sich daher, im Verein mit den unseren Ausführungen beigefügten Kunstdokumenten, das beste Bild gewinnen lassen.

Das erste Gesetz gegen den Luxus, von dem wir Kenntnis haben, wurde von Papst Gregor X. auf dem Konzil von Lyon (1274) erlassen[1]. Er verbot den Frauen u. a., sich mit zu kostbarem Geschmeide zu schmücken. Fünf Jahre darauf (1279) verbot der Bischof von Ostia und Velletri den Frauen, das Kleid vorne auf der Brust zu öffnen und Schleppen zu tragen, die länger als eine Spanne waren. Die Frauen über 18 Jahre sollten sich nur mit schleierbedecktem Kopfe zeigen. Diese Anordnungen wurden auf die Klagen der Frauen der Barone und Herren, die auf dem Lande wohnten, teilweise wieder aufgehoben. Diese wollten sich nach Gutdünken kleiden, um ihren Rang kenntlich zu machen.

Die ersten kommunalen Luxusverbote erschienen gegen Ende des XIII. Jahrhunderts. Sie deuten auf eine längere Erfahrung in diesem Punkte hin; so wird bezeichnenderweise (wie später und an anderen Orten noch oft) in Ferrara 1279 den Schneidern vorgeschrieben, wieviel sie für die Anfertigung der verschiedenen Arten von Kleidern, beziehungsweise für die Verarbeitung der verschiedenen Stoffe verlangen durften. Sie sollten dadurch abgehalten werden, das Publikum durch zu kostbar gearbeitete Gewänder zur Steigerung des Aufwandes zu verlocken. Bald beginnt der Kampf auf der ganzen Linie. Auf Ferrara folgt 1294 Bologna, wo die kostbaren Haarkränze und -netze, die golddurchwirkten Schleier, die langen Schleppen und die teuren Fransen und Stickereien verboten wurden. 1303 folgt Venedig; 1309 erläßt Friedrich I. von Aragon für Messina ein Luxusgesetz; 1325 wird in Savona bestimmt, daß die Frauen nicht mehr als eine einzige

1) Rodocanachi, S. 123 f.

mit Goldfransen und Goldbesätzen garnierte Brokattunika besitzen dürften; 1327 wurde in Modena auf der *Piazza Grande* ein Maß angebracht, an dem gemessen werden sollte, ob die Schleppen die vorgeschriebene Länge nicht überschritten. Perugia erlebt zwischen 1318 und 1342 verschiedene Verordnungen gegen den Aufwand bzw. Ergänzungen derselben. Die Kleider dürfen dort nur eine, höchstens zwei Farben haben und nicht von Samt sein. Verboten ist es, vorne dekolletiert zu gehen und Kronen oder Kränze im Haar zu tragen.

In Pistoja wurden 1332 Schmuckstücke und Kleider mit eingegrabenen oder aufgemalten Buchstaben[1] verboten, doch hatten die Frauen der Ritter, Magistrate, Doktoren und Ärzte das Recht, ihre Gewänder mit solchen zu schmücken, und waren überhaupt von allen Kleidervorschriften ausgenommen[2].

Der Kampf dauerte jahrhundertelang, Dekrete folgten auf Dekrete, die rigorosesten Maßregeln wurden zuweilen angewandt, Geldstrafen bis zur Höhe des Wertes des verbotenen Gegenstandes verhängt, aber es half auf die Dauer alles nichts: die Frauen trugen immer wieder den Sieg davon, und die folgende Verordnung diente nur dazu, das Fiasko der vorhergegangenen desto deutlicher zu machen. Die Gesetzgeber sahen nur die Tatsache der rasch wechselnden Moden und ihrer bisweilen lächerlichen Extreme, die Tatsache des Luxus, sie waren aber nicht scharfsinnig und nicht Psychologen genug, um ihre Ursachen zu erkennen. Es lohnt sich, an dem Beispiele von Florenz den Kampf der besorgten Stadtväter gegen die Launen der Mode, vor allem der weiblichen, zu verfolgen; denn dort tobte der Kampf vielleicht am heftigsten.

„Im Jahre 1324", schreibt Villani (Buch IX, Kap. 245) „wurden im April zu Florenz Richter bestimmt, die viele Paragraphen und strenge

1) Solche Buchstaben finden sich auf alten Kostümbildern häufig. Es handelt sich dabei einmal um arabische Zeichen, die ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung lediglich als Ornament verwandt wurden, bzw. um Nachahmungen derselben, dann aber um Wahl- oder Wappensprüche. Einige Male findet sich z. B. das Wort *tenpo (=tempo,* vielleicht ein Fragment der Devise *merito et tempore,* die Lodovico Moros *Spatola*-Emblem begleitete und schon 1456 vorkommt.) Vgl. die Tafeln 14 und 23. — 2) Vgl. unten, S. 37, Anm. 1.

Verordnungen gegen die ausschweifende Art, mit der sich die Frauen von Florenz schmückten, ausarbeiteten."

Diese Verordnungen richteten sich vorzugsweise gegen eine bestimmte Haartracht, wie aus Villani, Buch X, Kap. 11, hervorgeht:

„In diesem Jahre 1326", schreibt er, „und im Monat Dezember erlaubte der Herzog auf die Bitten, welche die Frauen von Florenz bei der Herzogin, seiner Gemahlin, vorgebracht hatten, diesen wiederum, einen mißfälligen und unanständigen Kopfschmuck zu tragen. Dieser bestand in dicken Flechten aus gelber und weißer Seide, die sie statt der Haarflechten vor dem Gesicht[1] trugen[2]. Da dieser Kopfputz, weil er unanständig und unnatürlich war, den Florentinern mißfiel, hatten sie ihn den Frauen untersagt und Verordnungen dagegen wie auch gegen andere ausschweifende Zieraten erlassen. So siegt die zügellose Putzsucht der Frauen über die Vernunft und die Einsicht der Männer."

Die Freude währte aber nicht lange. Vier Jahre darauf, im April 1330 erließen die Florentiner Behörden sehr ins einzelne gehende Bestimmungen gegen den Luxus der Frauen und auch der Männer. Villani berichtet darüber im 153. Kapitel des X. Buches. Verboten wurden den Frauen die Haarkronen oder -kränze aus Gold, Silber, Perlen, edlen Steinen oder Seide, überhaupt alles, was mit einem solchen Kopfschmuck Ähnlichkeit hatte, selbst wenn es nur bemaltes Papier war. Erlaubt waren nur Haar- und Zopfnetze von einfacher Form und aus einfachem Material. Verboten waren die Gewänder mit ausgeschnittenen, aufgenähten oder aufgemalten Figuren; nur eingewebt durften diese sein. Die Gewänder durften nicht mehrfarbig gestreift, sondern nur einfach in zwei Farben geteilt sein. Verboten waren alle Einfassungen aus Gold, Silber, Edelsteinen, Perlen, Email und Glas an den Kleidern, ferner das Tragen von mehr als zwei Ringen und von Gürteln, die aus mehr als 12 silbernen Spangen bestanden. Untersagt waren für die Zukunft die Kleider aus Samt; die Frauen, welche solche besaßen, mußten sie stempeln oder plom-

1) *dinanzi al viso.* — 2) Etwas Ähnliches sehen wir auf Tafel 13, bei der weiblichen Figur links. Auf die Haartrachten kommen wir weiter unten noch zurück.

bieren lassen, damit die anderen sich keine zulegen könnten. Alle Seidenstoffe von erhabener Webart waren verboten. Die Schleppen durften die Länge von zwei Ellen[1] nicht überschreiten, die Weite des Halskragenausschnitts nicht mehr als einundeinviertel Ellen betragen. Den Kindern beiderlei Geschlechts wurden die bunten Gonnellen und Kleider verboten. Nicht erlaubt waren auch alle Besätze und Hermelinaufschläge, außer für die Edelleute und ihre Frauen. Den Männern war jeder Silberschmuck, auch silberne Gürtel, verboten, ferner die kurzen Wämser aus Zendel oder Tuch oder Kamelott.

„Um den genannten Verordnungen Beachtung zu verschaffen," sagt Villani, „setzten die Florentiner einen auswärtigen Beamten ein, damit er bei den Frauen, Männern und Kindern nach den verbotenen Dingen suche, und gaben ihm das Recht, schwere Strafen zu verhängen .... Durch diese Bestimmungen schränkte die Stadt Florenz den übermäßigen Aufwand und die Putzsucht stark ein, zum großen Nutzen für die Bürger, aber zum großen Schaden für die Seidenweber und Goldschmiede, die zu ihrem Vorteil täglich neue Muster und Zieraten erfanden. Der Erlaß dieser Verbote wurde von allen Italienern sehr beifällig aufgenommen und gelobt; und wenn die Frauen im Schmuck des Guten zuviel taten, wurden sie gezwungen, sich in den Grenzen des Geziemenden zu halten, worüber sie sich alle sehr beklagten, aber infolge der hohen Strafen doch hüteten, den Verordnungen zuwiderzuhandeln. Da sie nun keine Gewänder mit ausgeschnittenen oder aufgesetzten Figuren tragen durften, wollten sie soviel wie möglich bunte und ausländische haben und schickten ohne Rücksicht auf die Kosten bis nach Flandern und Brabant, um sie anfertigen zu lassen."

Diese Bestimmungen machten außerhalb von Florenz solchen Eindruck, daß fast alle Städte der Toskana und viele andere von Italien nach Florenz sandten, um sich genauer darüber zu informieren und sie bei sich einzuführen.

1) *e che nulla donna potesse portare panni lunghi dietro più de due braccia,* was, wenn ich diese Stelle richtig interpretiere, gegen andere Städte noch eine ganz beträchtliche Länge darstellt.

Zwölf Jahre darauf klagt Villani als Augenzeuge über neue Ausschweifungen der Mode. „Ich darf auch nicht vergessen," schreibt er im 4. Kapitel des XII. Buches, „die häßliche Veränderung der Kleidung zu erwähnen, die uns die Franzosen brachten, als der Herzog[1] nach Florenz kam (1342); denn während vor alters ihre Gewänder schöner, vornehmer und ehrbarer waren als die irgendeiner anderen Nation und Ähnlichkeit mit jener der togatragenden Römer hatten, kleideten sich die Jünglinge in ein kurzes und so enges Oberkleid *(cotta)* oder Gonnella, daß sie sich nicht ohne fremde Hilfe anziehen konnten, dazu trugen sie einen Ledergürtel, breit wie ein Pferdegurt, mit übergroßer Schnalle und ebensolchem Dorn und mit einer großmächtigen Geldtasche nach deutscher Art über dem Schamhügel[2]. Die Kappe trugen sie nach Gauklerart mit einem reich ausgezackten Überschlag, der so groß war, daß er hinten bis an den Gürtel und noch darüber hinaus reichte und so gleichzeitig Mantel war; und der Tuchstreifen *(becchetto)*, der (rechts) von der Kappe herabhing, war so lang, daß er bis auf die Erde herabreichte, damit er, wenn es kalt wäre, um den Kopf (vielmehr um den Hals) gewunden werden könnte[3]. Dazu trugen sie lange Bärte, um sich ein kriegerischeres Aussehen zu geben. Die Ritter trugen einen engen, in der Mitte gegürteten Oberrock über den Waffen, und die Spitzen der mit Feh und Hermelin gefütterten Hängeärmel reichten bis zur Erde. Diese sonderbare, weder schöne noch ehrbare Kleidung wurde also sofort von den Jünglingen von Florenz angenommen und ebenso von den jungen Damen, und die Hängeärmel überschritten bei ihnen alles Maß, wie wir eitlen Städter ja von Natur geneigt sind, die Form

1) Walter VI. von Brienne, Herzog von Athen. Er hatte zweimal die oberste Gewalt in Florenz: im Jahre 1326 als Stellvertreter des Prinzen Karl von Kalabrien, des ältesten Sohnes König Roberts von Neapel, und 1342–43. – 2) Vgl. Tafel 62 (Pinturicchio) den Jüngling in reiner Vorderansicht im Mittelgrunde; 160 Jahre später. – 3) Vgl. Viollet-Le-Duc, ***Du Mobilier,*** Band III, die Abbildungen zum Artikel ***chaperon*** (S. 136–39), ferner die in bescheideneren Grenzen gehaltenen Beispiele auf unseren Tafeln: 2, 3, 7, besonders aber 19. Dieser ***becchetto,*** in Deutschland „Sendelbinde" genannt, war an den Enden hier und da „ausgezaddelt"; er kam, wie die Form des ***cappuccio*** überhaupt, aus Frankreich, England oder den Niederlanden.

unserer Kleidung zu verändern und mehr als irgendeine andere Nation die ausländischen Trachten nachzumachen."

Im Jahre 1343, nach der Vertreibung des Herzogs von Athen, setzen die Maßnahmen gegen den Kleiderluxus wieder ein, und manche Frau mußte für die Übertretung der Bestimmungen Buße bezahlen. Die aufgenommenen Protokolle enthalten wertvolle Beschreibungen weiblicher Kleidung, die uns einen Begriff von ihrem Reichtum und der Schönheit der Stoffe geben. Die letzteren müssen zuweilen von einem verblüffenden Reichtum der Zeichnung wie der Farben gewesen sein. Rankenwerk, Vögel, Drachen, Bären, Blumen, Wappen, Buchstaben bildeten die Muster. Wir begegnen[1] einem rotgrundigen Stoff, durchwebt mit weißer Seide und schwarzer Wolle, geschmückt mit Hirschköpfen, Sternen und gekrönten Buchstaben; einem Schleppkleid aus gestreiftem Stoffe, mit grünem Tuch gefüttert, geziert mit weißem und hellblauem Blumenwerk; einem Rock aus rotem Stoff mit Vögeln, roten und weißen Rosen und Figuren von verschiedenen Farben; einem hellblauen Rock mit gelben Sternen; einem Mantel aus gelbem Tuch mit Tauben, Papageien, Schmetterlingen, weißen und roten Rosen, Drachen, gelben und schwarzen Bäumen, Buchstaben und anderen grünen und roten Figuren; einem Rock mit weißen Löwenrachen und von Buchstaben umgebenen Vögeln und Dreiecken; einem Mantel aus gelbem Stoff mit Rosen, weißen und roten Vögeln, grünen Schmetterlingen, Drachen und Bären; einem Rock mit grünen Buchstaben, gekrönt mit weißen Kronen und mit weißen Vögeln usw. usw.

Im Jahre 1344 wurde in Florenz ein neues Reglement unter Trompetenstößen ausgerufen. Wenn es einigen Erfolg hatte, war es sicherlich nur ein Augenblickserfolg. Vier Jahre darauf schnellte die Aufwandskurve plötzlich außerordentlich in die Höhe. Freilich war es kein gewöhnliches Ereignis, das dies bewirkte. Die von Boccaccio so packend geschilderte schwarze Pest des Jahres 1348, an der in Florenz über 100 000 Menschen starben, „während man vor diesem verheerenden Ereignis der Stadt vielleicht kaum so viel Einwohner

1) Vgl. die bei Rodocanachi S. 347–49 abgedruckten Protokolle von 1343.

zugeschrieben haben würde", erzeugte eine Art Weltuntergangsstimmung, die sich in dem Verlangen äußerte, das vielleicht nur mehr nach Tagen bemessene Leben so intensiv wie möglich zu genießen. Und als die Seuche erloschen war, hatte der Reichtum, in den sich jetzt die wenigen Überlebenden teilten, dieselbe Wirkung: Ausschweifungen auf allen Gebieten, nicht zuletzt auf dem der Kleidung. „Und das ganze Volk", sagt Matteo Villani (Buch I, Kap. 4), „Männer und Weiber, wollten infolge des großen Überflusses an allen Dingen ihr gewohntes Handwerk nicht weiter treiben, wollten sich von den teuersten und leckersten Speisen nähren, verheirateten sich nach ihrem Gutdünken, und die Mägde und käuflichen Frauenzimmer kleideten sich samt und sonders in die schönen und kostbaren Gewänder der verstorbenen Damen. Und ohne jedes Maß warf sich fast unsere ganze Stadt dem unehrbaren Leben in die Arme, und die übrigen Städte und Provinzen machten es ebenso und noch schlimmer."

Sieben Jahre später – 1355 – erließ der *Capitano del popolo* in Florenz neue, sehr ins einzelne gehende Bestimmungen gegen den Kleideraufwand. Der Wert, den die einzelnen Stücke, Röcke, Überkleider, Mäntel, Gürtel, nicht übersteigen durften, wurde genau festgesetzt. Exekutoren mußten, besonders an Festtagen, auf den Straßen, in den Kirchen, ja, wenn nötig, sogar in den Häusern, nach Übertreterinnen des Gesetzes fahnden. Den Schneidern wurde genau vorgeschrieben, was sie für jedes einzelne Stück verlangen durften. Die Verordnungen erstreckten sich auch auf die Frisuren und verboten den Frauen aller Stände das Tragen offener Haare.

Aber trotz der hohen Geldstrafen, mit denen Übertretungen gesühnt wurden, gelang es nicht, die Frauen zur Vernunft zu bringen, wenigstens nicht für die Dauer. Die Florentinerinnen verstanden es immer wieder, Auswege oder Ausflüchte zu finden. Charakteristisch hierfür ist die 137. Novelle Sacchettis[1], die ich hier folgen lasse:

„In der voraufgegangenen Geschichte ist deutlich gezeigt worden,

1) Die Novellen des Franco Sacchetti, Bürgers von Florenz, übersetzt von Hanns Floerke, München 1907, Band II, S. 167 ff.

wie sehr die Florentiner Frauen alle Maler, die es je gegeben hat, durch feine Kunstfertigkeit übertreffen, wie sie Teufel als Engel an Schönheit erscheinen und zu solchen werden lassen, und wie sie jeden Fehler der Natur ausgleichen. Nun aber will ich zeigen, wie ihre Spitzfindigkeit einmal große Rechtsgelehrte besiegt hat, und daß sie große Dialektiker sind, wenn sie wollen. Es ist noch nicht lange her – ich, Schreiber dieses, gehörte damals zu den Prioren unserer Stadt (1383) –, da kam ein Doktor der Rechte, namens Messer Amerigo degli Amerighi von Pesaro, ein in seiner Wissenschaft sehr beschlagener Mann, als Richter nach Florenz. Und nachdem er sich nach seiner Ankunft unseren Körperschaften mit der üblichen Feierlichkeit vorgestellt hatte, trat er sein Amt an. Und da ein neues Gesetz erlassen war, das sich gegen den Putz der Frauen richtete, wurde einige Tage später nach ihm geschickt und ihm in Erinnerung gebracht, auf Grund jener Verfügung möglichst schnell vorzugehen, und er antwortete, es werde geschehen. Und nachdem er nach Hause gekommen war und jene Verordnung studiert hatte, gingen seine Leute mehrere Tage hintereinander auf die Suche, und wenn der Notar, der sie begleitete, heimkehrte, berichtete er ihm, was für Einwände die betroffenen Frauen gemacht hätten, als er sie hatte aufschreiben wollen, und der Notar schien darüber ganz aus dem Häuschen. Und Messer Amerigo hatte alle Berichte seines Notars niedergeschrieben und seine Erwägungen darüber angestellt. Da geschah es, daß einige Bürger, die um den Erlaß des Gesetzes wußten und vernahmen, der neue Beamte sei angekommen, die Frauen aber ungescheut alles tragen sahen, was sie mochten, zu den Signoren gingen und erklärten, der neue Beamte erfülle seine Pflicht so gut, daß die Frauen in ihrer Tracht noch nie so über alles Maß hinausgegangen seien, wie gegenwärtig. Daher ließen die Signoren den Richter holen und sprachen ihm ihre Verwunderung über die nachlässige Weise aus, mit der er die Verordnungen gegen die Frauen zur Geltung bringe. Da antwortete Messer Amerigo folgendermaßen: „Meine Signoren, ich habe Zeit meines Lebens studiert, um mir die Rechte anzueignen, und jetzt, da ich glaubte, einiges zu wissen, finde

ich, daß ich nichts weiß; denn als ich nach dem Putz fahndete, der euren Frauen durch die Verordnungen, die ihr mir zur Kenntnis gebracht habt, verboten ist, hörte ich von ihnen Einwände, wie ich sie noch in keinem Gesetz vorgesehen fand, und von denen ich euch einige namhaft machen will: Es wurde eine Frau mit ausgezaddeltem, um die Kappe herumgewundenem Tuchstreifen betroffen. ‚Nennt mir Euern Namen', sagte mein Notar zu ihr, ‚warum tragt Ihr den Tuchstreifen ausgezackt?' Die gute Frau nahm diesen Tuchstreifen, der mit einer Stecknadel an der Kappe befestigt war, in die Hand und erklärte, das sei ein Gehänge. Der Notar ging weiter und traf eine, die vorne eine Menge Knöpfe trug, und sagte zu ihr: ‚Ihr dürft diese Knöpfe nicht tragen', worauf sie antwortete: ‚Doch Herr, ich darf; denn das sind keine Knöpfe, sondern Boutons *(coppelle)*, und wenn Ihr mir nicht glaubt, schaut her – sie haben keine Öse, und außerdem sind keine Knopflöcher vorhanden.' Der Notar hält darauf eine andere an, die Hermelin trägt, und sagt bei sich: Womit mag die sich wohl herausreden? ‚Ihr tragt Hermelin', ruft er und will sie aufschreiben. Worauf die Betreffende abwehrt: ‚Nicht aufschreiben, nein, das ist ja kein Hermelin, das sind Weißbäuche.' ‚Und was ist dieser Weißbauch[1]?' ‚Das ist ein Tier', antwortet die Frau. Und mein Notar macht ein dummes Gesicht..... Da sagte einer von den Signoren: ‚Wir haben es unternommen, gegen eine Mauer zu kämpfen.' Worauf ein anderer: ‚Wir täten besser, unser Augenmerk auf wichtigere Dinge zu richten.' Und ein Dritter: ‚Wer sich die Finger verbrennen will – hier ist eine Gelegenheit dazu'"! Weiter unten bemerkt Sacchetti dann noch: „Und nachdem nun noch der eine und der andere seine Meinung abgegeben hatte, wurde Messer Amerigo im Namen der Körperschaft gesagt, er möge darauf bedacht sein, das zu tun, was gut sei, und im übrigen die Dinge laufen lassen. Und man kann sagen, von diesem Augenblick an hat sich so gut wie kein Beamter mit dieser Seite seiner Aufgabe beschäftigt oder sich dafür ins Zeug gelegt ...., man ließ die Tuchstreifen als Gehänge gelten und ließ die Boutons und Weißbäuche und Quasten ungeahndet."

1) ***Lattizio,*** beim Fell mancher Pelztiere, im Gegensatz zu ***dosso,*** das weiße Bauchstück.

Sacchetti läßt sich bei verschiedenen Gelegenheiten über die Moden seiner Zeit aus, allerdings nie im zustimmenden Sinne. In Novelle 178[1] erzählt er von dem Mißgeschick, das einem Florentiner in Verona passierte, weil er, durch seinen Ringkragen gehindert, nicht sah, wohin er trat, und fährt dann fort: „Aber was mir sehr erstaunlich vorkommt, ist, daß einer, der Augen besitzt, sich selbst blind macht. Wir folgen hier unserer Mode und tragen diese Ringkragen, oder soll man sie Abtrittsröhren nennen? in denen wir den Hals so eingeschnürt halten, daß wir außerstande sind, auf unsere Füße zu achten, und um derentwillen man uns verspottet. Schweigen will ich von den Bracciajuolen[2], die zum mindesten für die Fremden[3] sehr merkwürdig anzusehen sind, welche nicht mit Unrecht sagen können, wir trügen den Hals in der Wasserröhre und den Arm im Hohlziegel..... War die Ringkragenmode nicht närrischer als alle anderen Moden auf der Welt? Von allen, die jemals in der Welt befolgt wurden, war dies die seltsamste und lästigste.“ Nachdem Sacchetti dies noch durch eine kleine Geschichte illustriert hat, fährt er fort: „Wieviel Moden sind doch in meinen Tagen infolge der Unbeständigkeit der Menschen gewechselt worden, vor allem in meiner Vaterstadt! Sah man nicht einst die Frauen so tief ausgeschnitten gehen, daß sie bis unter die Achselhöhlen entblößt waren! und dann machten sie einen Sprung und erhöhten die Kragen bis an die Ohren: beide Moden gehen über das rechte Maß hinaus. Ich, Schreiber dieses, könnte die Moden, die zu meiner Zeit gewechselt wurden, nicht in

1) Band III, S. 10 der genannten Ausgabe. – 2) Sacchetti erzählt in Novelle 115, Dante habe den Ringkragen und die Bracciajuola, die zu seiner Zeit Mode waren, getragen; wie die letztere ausgesehen habe, ist schwer zu sagen, vielleicht war es ein Ärmel mit einem oberen weiten und einem unteren engen Durchsteckloch, wie wir ihn auf Tafel 14 sehen. In der genannten Novelle schlägt Dante damit zu. Der Ringkragen *(gorgiera)* ist vielleicht dieselbe Halsbekleidung, die wir an dem Reiter auf Tafel 1 sehen. Er war abschnallbar. – 3) Daß die einzelnen Städte in gewissen Eigentümlichkeiten ihrer Tracht voneinander abwichen, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Außer durch den von Sacchetti erwähnten Ringkragen fiel der Florentiner auch durch die besondere Form seines *cappuccio* auf und reizte zum Spott. So ist auch die Geschichte von Dante und Gonnella zu verstehen, in der dieser Possenreißer den *cappuccio* des Dichters in so schmutziger Weise mißbrauchte. (Oratio Toscanella: *I motti, le facetie, burle et altre piacevolezze, Venetia 1561*).

einem Buche von gleichem Umfange wie dieses ganze (nämlich seine „Dreihundert Novellen") aufzählen. Wenn sie sich in unserer Stadt jedoch auch häufig änderten, blieben sie sich in den meisten andern Städten der Welt gleich; denn die Genueser hatten ihre Tracht nie gewechselt, ebensowenig die Venezianer und die Katalonier die ihrige, ihre Frauen nicht ausgenommen. Heute[1] dagegen scheint mir, daß die ganze Welt es sich in der Unbeständigkeit gleichtut; denn die Männer und Frauen von Florenz, Genua, Venedig, Katalonien, ja der ganzen Christenheit gehen in derselben Tracht, so daß man sie nicht zu unterscheiden vermag. Wollte Gott wenigstens, daß sie dabei blieben, aber ganz das Gegenteil ist der Fall; denn wenn ein fremder Bogenschütze in einer neuen Tracht erscheint, nimmt sie alle Welt an. Und so ist in der ganzen Welt namentlich Italien wetterwendisch und schnell bei der Hand, die neuen Trachten anzunehmen. So muß man sehen, daß die jungen Mädchen, die so ehrbar gekleidet zu gehen pflegten, den auf die rechte Schulter herabhängenden Tuchstreifen ihrer Kopfbedeckung so hoch auf die Kappe aufgesteckt tragen, daß sie daraus eine Mütze gemacht haben und bemützt gehen wie die Dirnen, wozu sie einen Koppelriemen um den Hals und verschiedene Arten von Tieren an der Brust befestigt tragen. Und hat es jemals eine häßlichere, ungeschicktere und unzweckmäßigere Mode gegeben als ihre Ärmel, die man eher große Säcke nennen könnte? Keine vermag ein Glas oder einen Bissen vom Tisch zu nehmen, ohne den Ärmel und das Tischtuch durch die Gläser, die sie umwirft, zu beschmutzen. So steht's bei den jungen Mädchen, schlimmer aber ist, daß man diese großen Ärmel auch den Säuglingen macht. Die Frauen gehen in Kappen und Mänteln. Die meisten Mädchen, die noch keine Mäntel tragen, haben das Hinterhaupthaar halblang wie die Männer. Sie brauchen nur noch die Hosen anzunehmen, und sie haben sich alles angeeignet. In der Gegend des Pulses bringen sie eine Elle Tuch an und verwenden für einen Handschuh mehr Tuch als für eine Kappe. Ein Umstand aber läßt mich Trost

1) Sacchetti hat die Hauptmasse seiner Novellen um 1393 niedergeschrieben, die vorliegende möglicherweise schon früher.

schöpfen, nämlich daß männiglich angefangen hat, die Füße in Ketten zu schlagen *(incatenare)*, und dies Verfahren auch auf den übrigen Körper ausdehnt. Vielleicht will man damit Buße tun für so viele eitle Dinge; denn man verweilt einen Tag auf dieser Welt und wechselt in dieser Zeit tausendmal die Tracht; und ein jeder trachtet nach Freiheit und raubt sie sich selbst; unser Herrgott hat den Fuß frei geschaffen, und viele vermögen infolge einer außerordentlich langen Schuhspitze nicht zu gehen; er schuf die Beine mit Gelenken, und viele haben diese mit Schleifen derart umwunden, daß sie sich kaum hinsetzen können. Der Rumpf ist gänzlich in Schnürbinden gefangen, die Arme sind durch das Schleppen des Gewandes behindert, der Hals ist durch die Kapuze eingeengt, der Kopf dicht verbunden durch eine Haube, welche während der Nacht das Hinterhaupthaar bedeckt, so daß der Kopf dann den ganzen Tag über wie zersägt aussieht. Und so könnte man nie ein Ende finden, über die Frauen zu reden, wollte man die Betrachtung bei der übermäßigen Last beginnen, die sie den Füßen zumuten und bis zum Kopf fortschreiten, um dessentwillen sie den ganzen Tag auf den Dächern sitzen, wo die eine das Haar kräuselt, die zweite es glättet und die dritte es bleicht, bis sie, was oft vorkommt, vor Katarrh umkommen."

Es war schon mehrfach andeutungsweise die Rede von der bereitwilligen Annahme fremder Moden in Italien. Die Schnabelschuhe, die Sacchetti mehrfach erwähnt, waren französischen Ursprungs *(chaussures à la poulaine)*[1]. Sie wurden verschiedentlich verboten, so in Mailand 1340 und in Lucca 1362, behaupteten sich aber doch ziemlich lange in der Gunst des Publikums, oder fanden wenigstens nach einer gewissen Zeit wieder Aufnahme. Speziell über die Sucht der Mailänder, fremde Trachten anzunehmen, klagt der Bruder Gualvaneus de la Flamma in seiner Chronik (1340)[2]: „Zu dieser Zeit wichen die Jünglinge von Mailand vom Wege ihrer Väter ab und verwandelten ihr Äußeres nach fremdem Muster. Sie begannen nämlich enge, kurzabgeschnittene *(muncatis vestibus uti)* Gewänder nach spanischer Mode zu tragen, sich den Kopf nach französischer Art

1) Vgl. Tafel 9. – 2) Siehe Muratori: *Antiquitates Italicae, Tom. II*, S. 417.

zu scheren, den Bart nach barbarischer Sitte wachsen zu lassen, mit großmächtigen Sporen nach deutschem Muster zu reiten und in verschiedenen Sprachen zu reden nach tatarischer Weise[1]. Ebenso veränderten die Frauen ihre Gewohnheiten zum Schlimmeren; denn sie gehen in enge Kleider eingezwängt, mit entblößtem Halse und mit goldenen Spangen besteckt umher. Die Gewänder, die sie tragen, sind aus Seide und zuweilen aus Goldstoff. Sie tragen die Haare gekräuselt und schnüren sich nach der Sitte der Ausländerinnen am Kopfe zusammen. Die goldenen Gürtel, die sie über den Hüften umschließen, geben ihnen das Aussehen von Amazonen. Sie schreiten in langgeschnäbelten Schuhen umher und beschäftigen sich mit Würfelspielen."

Ungefähr aus derselben Zeit, in der Sacchetti sich über die Moden von Florenz verbreitete, besitzen wir eine Schilderung des Kleideraufwandes, der in Piacenza getrieben wurde. Sie findet sich in der Chronik des Giovanni Musso[2], der um 1388 schrieb, und ist interessant genug, um im wesentlichen ungekürzt wiedergegeben zu werden. „Zur gegenwärtigen Zeit aber", schreibt er, „d. h. im Jahre Christi 1388, treiben die Männer und Damen außerordentlichen Aufwand in Nahrung und Kleidung und in allen andern Dingen, mehr denn je. Denn die Damen tragen lange und weite Gewänder aus scharlachfarbenem Seidensamt, golddurchwirktem Seidenstoff, Goldstoff und aus bloßem Seidenstoff, ferner aus Scharlachtuch, violettem Tuch und anderen Wolltuchen edelster Art. Diese Scharlachtuche und Stoffe aus Samt, Goldgewebe und Seide kosten für ein Überkleid,

1) Im mailändischen Staatsarchiv befindet sich die amtliche Personalbeschreibung eines Agostino di Lodovico da Campofregoso vom Ende des Quattrocento. Die Kleidung dieses ca. 20jährigen Edelmannes, die an Elektizismus schwer zu überbieten ist, wird folgendermaßen beschrieben: „Ein schwarzer Hut nach deutscher Art, ein Ärmelwams *(zipone)* nach italienischer Mode, ein bis zum halben Schenkel herabreichendes pelzgefüttertes Überkleid aus dunklem meliertem Tuch von burgundischem Schnitt, ein bis auf die Füße herabgehender Mantel aus Londoner Tuch nach burgundischer Art gemacht. Ein sehr langer lombardischer Stock. Ein Paar Stiefel nach deutscher Art mit den Spitzen. Lange Sporen nach deutscher Art. Ein paar schwarzbraune Strümpfe. Ein Gürtel nach katalonischer Art mit einem Täschchen." (Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro, Milano 1913).* — 2) Muratori: *Ant. Ital. Tom. II. pag.* 318 ff.

eine Houppelande[1] oder einen Pelzmantel von 25 bis 60 Goldflorinen oder -dukaten. Diese Gewänder werden mit Ärmeln gemacht, die oben und unten weit und so lang sind, daß sie die halbe Hand bedecken; einige hängen bis auf die Erde herab, sind vorne offen und laufen unten spitz zu nach Art eines katalanischen Schildes, der oben breit und unten spitz ist. Auf einigen dieser Gewänder bringen sie von drei bis zu fünf Unzen Perlen, im Werte bis zu zehn Florinen pro Unze, an. Einige dieser Gewänder besetzen sie oben um den Halsausschnitt mit breiten Goldborten *(frisia)* nach Art eines Hundehalsbandes, ebenso um die Enden der Ärmel und um die Ärmel der Untergewänder. Sie tragen kleine Kappen mit breiten Borten *(frigiis)* aus Gold oder Perlen und gehen gegürtet mit schönen Gürteln aus vergoldetem Silber, besetzt mit Perlen, die durchschnittlich 25 Goldflorinen pro Gürtel wert sind, manchmal gehen sie auch ungegürtet. Jede Dame hat gewönhlich viele Ringe und trägt Barette, mit kostbaren Steinen besetzt, die von 30 bis 50 Goldflorinen wert sind. Diese Kleider sind jedoch anständig, da sie in ihnen die Brüste nicht zeigen. Aber sie haben andere unehrbare Gewänder, die *Ciprianae* genannt werden; diese sind in der Gegend der Füße sehr weit und von der Mitte aufwärts anliegend, mit langen weiten Ärmeln, wie die andern obengenannten Gewänder und von ähnlichem Wert, und auf ihnen tragen sie ähnliche Juwelen von ähnlichem Wert. Sie sind vorn, von der Brust bis zur Erde mit Knöpfen *(pomellis)* aus vergoldetem Silber oder Perlen besetzt *(impomelatae)*. Diese *Ciprianae* haben einen so weiten Brustausschnitt, daß sie die Brüste sehen lassen und es so aussieht, als wollten diese aus dem Ausschnitt herauskommen. Diese Gewandung wäre schön, wenn sie darin nicht die Brüste zeigten und der Ausschnitt so anständig gemacht wäre, daß wenigstens die Brüste von den Leuten nicht gesehen werden könnten. Die genannten Damen tragen auch auf dem Kopfe Juwelen von größtem Wert.

1) *pro uno Labano, vel Barillotto, vel Pellardâ.* Ich weiß nicht, was für Gewänder diese Namen genau bezeichnen. Das zweite kommt vielleicht vom französischen *bliaut* (*blaude,* wovon unser „Bluse"); *pellarda* kommt vermutlich vom französischen *peliçon.* (Vgl. Viollet-Le-Duc unter *bliaut* und *peliçon*).

Einige tragen nämlich Haarkronen aus vergoldetem oder reinem Silber, mit Perlen und Edelsteinen besetzt, im Werte von 70–100 Goldflorinen, einige tragen auch Ketten aus 300 großen, in drei Reihen angeordneten Perlen, die *terzollae* genannt werden, im Werte von 100–125 Goldflorinen[1]. Die genannten Damen tragen auch größtenteils an Stelle der goldenen oder seidenen Bänder, die sie in ihre Haare einzuflechten pflegten, jetzt sogenannte *bugoli* (Nester oder Körbchen aus Draht), die sie mit ihrem Kopfhaar bedecken, und auf denen sie sie mit einem Netz aus schmalen Seidenbändern oder Seidenschnüren oder vergoldetem Draht oder mit perlenbesetzten Seidenbändern festhalten. Einige Damen tragen kurze Mäntel, die sie bis zu den Händen bedecken und mit Zendel oder Feh gefüttert sind. Sie tragen auch schöne Rosenkränze aus roter Koralle oder Bernstein. Die Matronen tragen den Mantel der Vornehmen, d. h. einen weiten, bis zur Erde reichenden, unten abgerundeten, durchweg gefältelten Mantel, der vorn bis zum Boden offen und von oben an in Abständen von einer Spanne mit Knöpfen aus vergoldetem Silber oder Perlen besetzt ist. Größtenteils werden diese Mäntel mit einem Kragen gemacht. Jede Dame besitzt bis zu drei Mänteln: einen blauen, einen rotvioletten und einen aus gewässertem Kamelott; sie sind mit Zendel gefüttert und mit Goldborten *(frixiis)* besetzt, einige auch mit Feh gefüttert. Einige Frauen tragen eine Kappe, andere nicht und dafür schöne, weiße, feine Schleier aus Seide oder Baumwolle. Die Witwen tragen sich ähnlich, doch alles in dunkel und ohne Gold und Perlen; die Knöpfe bestehen aus demselben dunklen Stoff wie das Gewand. Sie tragen dunkle Kappen oder feine weiße Schleier aus Baumwolle oder Leinwand. Ähnlich tragen auch die jungen Männer Überkleider, Houppelanden und Pelzmäntel, die weit sind und rings bis auf die Erde reichen und schöne Besätze von dem Pelz wilder und zahmer Tiere zeigen. Sie sind größtenteils aus Tuch, einige auch aus Seide und Samt. Diese Gewänder kosten von 20 bis zu 30 Goldflorinen. Sie bedienen sich auch großer bis auf die Erde herabreichender Mäntel, aber auch kurzer, die nur ihre Hände

1) Ca. 1200–1500 Mark.

bedecken. Die alten Männer tragen ähnliche Gewänder und doppelte Kappen aus Tuch, und über diesen Kappen schöne scharlachfarbene Barette, die weder gewebt, noch genäht, sondern gehäkelt sind. Die Jünglinge tragen ferner auch kurze weite, oder auch kurze und enge Gewänder, und zwar sind letztere so kurz, daß sie das halbe Gesäß zeigen und die Schamteile hervortreten lassen, doch tragen sie lange Stiefelhosen aus Tuch, die an fünf Stellen an ein kurzes enges Wams[1] festgebunden sind, unter dem sie andere Kleidungsstücke anhaben. Diese Hosen bedecken das ganze Gesäß und die Schamteile. Ferner tragen sie darunter leinene sehr enge Unterhosen[2]. Dadurch tritt die Form des Gesäßes und der Schamteile hervor."

Die erwähnten Stiefelhosen, die trikotartig anliegend das ganze Bein bedeckten, hatten unter dem Fuße dünne Sohlen und liefen vielfach in dünne, drei Zoll lange, mit Ochsenhaaren gefüllte Spitzen aus, ebenso die leichten Schuhe, die man manchmal darüberzog. Aber nur die Jünglinge trugen in Piacenza solche Hosen oder Schuhe mit langen Spitzen, Männer und Frauen nicht. Es gab dort ferner Damen und Jünglinge, die um den Hals silberne oder vergoldete Ketten, oder Perlen- und Korallenschnüre trugen. Diese Jünglinge waren glatt rasiert und trugen die Haare lang und rund geschnitten.

Die Dekolletage, die Musso und Sacchetti kritisieren, und gegen die sich, wie wir oben gesehen haben, 1279 der Bischof von Velletri und Ostia wandte, ist eine von den Moden, die von Zeit zu Zeit immer wieder in Aufnahme kommen. Von ihr auf die Schamlosigkeit der Frauen, die sich zu ihr bekennen, zu schließen, wie Dante es in den Versen[3]:

Vor meinem Blicke liegt die Zukunft schon,
Von der die Stunde jetzt nicht gar so fern ist,
In der man von den Kanzeln wird verbieten
Den schamlos frechen Frauen von Florenz,
Beim Ausgehn so entblößt die Brust zu zeigen.

tut, ist ganz unberechtigt. Dieser moralische Gesichtspunkt scheidet

1) *zuparellos.* — 2) *zarabullas.* — 3) *Purgatorio,* XXIII. Ges., Vers 98ff. Vgl. Tafel 3; 5; 13; 47; 48; 55–57; 69; 76; 77; 79; 80; 83; 84; 89; 92; 94; 96; 114; 120; 122ff.

bei der Beurteilung einer Mode aus. Die Gegenüberstellung Sacchettis: „Sah man nicht einst die Frauen so tief ausgeschnitten gehen, daß sie bis unter die Achselhöhlen entblößt waren! und dann machten sie einen Sprung und erhöhten die Kragen bis an die Ohren", zeigt dies mit aller Deutlichkeit. Weit größere Einsicht als der Dichter der *Divina Commedia* zeigt in diesem Punkte der Redakteur einer der Luxusverordnungen des venezianischen Senats, der in der Einleitung dazu bemerkt: „Es ist nie möglich gewesen und wird es auch nie sein, die Änderungen in den Moden einzudämmen; denn diese sind Töchter des so mannigfaltigen Geistes jeder zivilisierten Nation und unterliegen dem Schicksal aller anderen menschlichen Umwälzungen[1]." Ein Kasuist des Jesuitenordens, Alberti (1593–1676) hat sogar in einer Dissertation mit dem Titel: „Kann eine Frau, die ihren Busen zeigt, von ihrem Beichtvater zur Beichte zugelassen werden?" die Verteidigung der Dekolletage unternommen. Er kommt darin zu dem Schlusse, daß der Beichtvater vollkommen berechtigt sei, sein Beichtkind zuzulassen, wenn die Mode es diesem vorschreibe, so zu erscheinen; denn in keinem heiligen Texte sei es verboten, diesen Teil des Körpers sehen zu lassen, der die Scham nicht mehr verletze als irgendein anderer[2].

Ebenso wirkungslos wie die Luxusverordnungen, die in verschiedenen Städten zu verschiedenen Zeiten erlassen wurden, blieben die meisten anderen Maßnahmen gegen die Mode, auch wenn sie noch so vernünftig waren, wie jene gegen die Schleppe. Die Zahl der Verordnungen gegen die letztere ist bedeutend. Zuerst erscheint der Bischof von Velletri und Ostia auf dem Plan (1279); 1286 folgt Bologna, das sie 1294, 1301, 1453, 1460 und durch das ganze XVI. Jahrhundert wiederholt; Modena, Lucca, Pisa, Venedig, Ancona, Rom und andere Städte schließen sich an. In Siena waren die Schleppen wegen des durch sie erzeugten Staubes vom 1. Juli bis zum 15. September verboten, im Winter mußten sie über dem Arm getragen oder mit einer Schnur am Gewande befestigt werden. Überall, wo die Frage brennend

1) Vgl. Rodocanachi, S. 126, aus: A. Bachet, *Archives de la Sérénissime République, p.* 38. – 2) Ebenda S. 149.

wurde, bestimmte man die Länge, welche die Schleppe nicht überschreiten durfte.

Unbequemer noch als die Mode der Schnabelschuhe war eine andere Schuhmode, die erst später aufkam und anscheinend venezianischen Ursprungs ist. Es sind die Pantoffeln *(zoccoli)* mit mehr oder minder hohen Sohlen oder Sockeln, wie wir sie auf dem Kurtisanenbilde von Carpaccio (Tafel 77) sehen. Sie kamen zu Anfang des XV. Jahrhunderts auf[1] und hielten sich in Venedig bis tief in das XVII. Jahrhundert hinein. Die Angaben über die obere Grenze ihrer Höhe schwanken, doch muß diese gelegentlich sehr beträchtlich gewesen sein, da mehrfach Verbote gegen die Übertreibung derselben erlassen wurden. So untersagte 1560 eine in Ancona erlassene Verordnung, über die Höhe von einem Fuß hinauszugehen. Der mailändische Priester Casola, der auf seiner Fahrt nach Jerusalem 1494 durch Venedig kam, schreibt in seiner Reiseschilderung von den Venezianerinnen: „Ihre Frauen scheinen mir größtenteils klein zu sein, sie würden sonst nicht ihre Schuhe (sonst *pianelle* genannt) so hoch tragen, wie sie tun. Denn ich sah wahrhaftig einige Paar von diesen verkaufen und auch zum Verkauf ausgestellt, welche mindestens eine halbe mailändische Elle[2] hoch waren. Sie waren in der Tat so hoch, daß die Frauen, die sie trugen, wie Riesinnen erschienen, und manche sind auch beim Gehen nicht vor dem Hinfallen sicher, wenn sie nicht von ihren Dienerinnen gut gestützt werden[3]."

Und Chiabrera[4] spottet:

. . . . . per non dare un crollo,
E non gire a baciar la madre antica,
Se ne va da man destra e da man manca
Appuntellata su due servi[5].

1) Eine Verordnung des venezianischen Senats von 1430 erwähnt sie bereits. — 2) D. h. über 30 cm. — 3) Pietro Casola: *Il Viaggio à Jerusalemme, Milano 1855* (liegt mir nur in der englischen Übersetzung, Manchester 1907. [S. 144] vor). Arnold von Harff bestätigt dies. *„ouch gaynt"*, schreibt er in seiner Pilgerfahrt, die er 1496—1499 ausführte (herausgeg. v. Groote, Cöln 1860), *„dese vrauwen off gar hoygen groissen soellen die mit doich* (Tuch) *oeuertzoegen sijnt wayl* (wohl) *drijer mijner fuyst hoich, dae mit sij nyet wael gayn moigen, so dat man sij leyden* (führen) *moyss."* (S. 54). — 4) Siehe Rodocanachi, S. 149. — 5) „Und um nicht hinzufallen und die alte Mutter

Wodurch diese Sitte aufkam, ist schwer zu sagen. Sie auf Gründe der Eitelkeit zurückzuführen, hat viel für sich. Die Venezianerinnen waren in der Tat kurzbeinig (woran vielleicht der mangelnde Gebrauch der Beine durch unzählige Generationen mit schuld gewesen sein mochte) und mußten bei ihrem ausgesprochenen Sinn für das Majestätische darauf bedacht sein, durch Korrektur ihres Naturfehlers die Grundbedingung für die imposante Wirkung ihrer äußeren Erscheinung zu schaffen, auf die ihre Kostüme zugeschnitten waren. Möglich ist indes auch, daß die häufige Überflutung der Plätze und Gassen Venedigs den Gebrauch der hohen Sockel aufkommen ließ, die dann denselben Zweck zu erfüllen gehabt hätten, wie die *zoccoli da passar l'aqua*, vulgär *trampoli* genannt, eine Art Stelzen, die noch heute hie und da im Gebrauch sind. Die Sockelschuhmode verbreitete sich über die ganze Lombardei und noch weiter. Wir wissen, daß sie auch in Genua, Florenz, Siena[1], Ancona, Rom, auf Ischia und in Frankreich und Spanien herrschte. Daß sie als ein willkommenes Mittel, stattlicher zu erscheinen, betrachtet wurde, geht aus einer Stelle bei Vespasiano dei Bisticci hervor (Mitte des XV. Jahrhunderts), welche meldet, daß Alessandra dei Bardi in Florenz keine Sockelschuhe getragen habe, „weil sie groß war[2]."

Interessant ist die Stellungnahme der Kirche zu dieser Mode. Sie erteilte in mehreren Städten Italiens den Frauen und Mädchen, die Schuhe mit Sohlen von vier Zoll Höhe trügen, große Ablässe; denn sie hoffte durch die Erschwerung der Beweglichkeit die herrschende Tanzwut zu unterdrücken. Die venezianischen Ehegatten begünstigten die Sockelschuhe ebenfalls, weil die dadurch erzeugte Bewegungsunfähigkeit ihnen eine Gewähr für die Treue ihrer Frauen zu bieten schien[3].

Die Luxusverbote richteten sich vielfach auch gegen das Tragen kostbarer Stoffe oder suchten den Gebrauch derselben auf Gewänder

zu küssen, geht sie mit der rechten und mit der linken Hand auf zwei Dienerinnen gestützt."

1) Für die Zeit um 1550 von Fortinis Novelle 26 bezeugt. – 2) Rodocanachi, S. 149. Dort findet sich u. a. ein venezianischer Sockelschuh abgebildet, der im Besitze des Musée Cluny ist und eine Höhe von 40 cm aufweist. – 3) Ebenda.

für besondere festliche Gelegenheiten einzuschränken. Soweit diese Maßregeln protektionistische Zwecke hatten, wie das Verbot Herzog Cosimos, sich in andere als in Florenz fabrizierte Stoffe zu kleiden (1562)[1], mochten sie ihren Zweck erreichen, wenn sie aber die einheimische Industrie schädigten, konnte ihnen keine auch nur einigermaßen dauernde Wirkung beschieden sein. Es war nur natürlich, daß mit der steigenden Vervollkommnung der Webetechnik, namentlich der Gebildweberei, der Verbrauch kostbarer Stoffe fortwährend wuchs. Ein besonders großer Luxus wurde in Brokaten, Seidendamasten, geblümten Samten, Goldstoff, Silberstoff und Atlas getrieben. Im XIII. Jahrhundert begann die italienische Seidenweberei, die gemusterten sarazenischen Seidenstoffe, auf deren Import Italien bis dahin angewiesen gewesen zu sein scheint, zu ersetzen. Am frühsten ist diese einheimische Industrie, wenn wir von Sizilien absehen, wo sie schon um 1150 eingeführt wurde, für Lucca bezeugt, doch dürfte Pisa hier vorangegangen sein. Es folgten Venedig, Genua und Florenz. Der Florentiner Chronist Benedetto Dei schrieb im XV. Jahrhundert: „Was die Seidenstoffe und die Gold- und Silberbrokate anlangt, so machen wir deren, haben deren gemacht und werden deren stets viel mehr machen als die Städte Venedig, Genua und Lucca zusammen[2].“ Benedetto Dei hat eine Stadt nicht genannt, die für die italienische Seidenweberei von großer Bedeutung war: Mailand. Die Stoffe, die dort fabriziert wurden, waren der Kantillenbrokat, der damaszierte Brokat, der einfache Seidendamast, der geblümte Samt, der geschorene Samt, der Atlas, der gewässerte Taft, ein „Sidonis“ genannter Seidenstoff und ein anderer aus Drellseide. Vor allem stand dort die Samtindustrie in Blüte, die nach den Einkommenregistern im Jahre 1474 15000 Personen beschäftigte[3]. Die Gold- und Silberstoffe scheinen – wenigstens in Mailand – ihrer

1) Nach Rodocanachi wäre dies eine der ersten Bestimmungen dieser Art in italienischen Städten (S. 157), indeß ist eine Verordnung der Stadt Brescia bekannt, die Männern wie Frauen verbot, Hemden zu tragen, die aus anderer Leinwand bestanden, als aus solcher, die in der Lombardei gewebt war (vgl. Malaguzzi-Valeri, S. 237). – 2) Francisque Michel: *Recherches sur le commerce* I, 90; II, 27; zit. nach Rodocanachi S. 118. – 3) F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro, Milano* 1913, S. 165 f.

Kostbarkeit wegen nicht auf Vorrat, sondern in der Regel nur auf Bestellung angefertigt worden zu sein; denn als der Herzog von Ferrara 1485 12 Ellen Gold- oder Silberstoff haben wollte, erhielt er von seinem Beauftragten die Antwort, daß in allen Tuchläden Mailands nicht so viel Gold- und Silberstoff aufzutreiben sei und daß, wer solchen wolle, ihn sich eigens anfertigen lasse. In acht Tagen könne die Bestellung ausgeführt sein, wünsche der Herzog aber sein Emblem hineingewebt zu sehen, so würde es einen Monat dauern. Der Beauftragte fügt hinzu, daß solche auf Bestellung angefertigte Stoffe jüngst für 20–25 Dukaten die Elle verkauft worden wären[1]. Es gab aber Stoffe, von denen die Elle bis zu 40 Dukaten kostete.

Die italienischen Stoffe des 13. und 14. Jahrhunderts schließen sich in ihrer Musterung genau an die gleichzeitigen sarazenischen an, ja sie übernehmen sogar ihre Inschriften. Um 1450 tritt das Granatapfelmuster auf, das ungefähr 100 Jahre lang seine Herrschaft behauptet und in unendlichen Variationen wiederkehrt. Daneben erhalten sich aber durch das ganze 15. Jahrhundert die herkömmlich stilisierten vegetabilischen Formen und die wenigen konventionellen Tiere[2]. Wir hatten jedoch oben Gelegenheit, farbige Stoffmuster aus der Zeit des Herzogs von Athen kennen zu lernen, deren Form und Reichtum so groß war, daß man, wenigstens bei einigen von ihnen, versucht ist, sie für ostasiatische Stickereien zu halten, wie z. B. den Mantel aus gelbem Tuch mit Tauben, Papageien, Schmetterlingen, weißen und roten Rosen, Drachen, gelben und schwarzen Bäumen, Buchstaben und anderen grünen und roten Figuren. Jedenfalls fällt es hier schwer, an ein durchgehendes Muster zu glauben, das eine Imitation frühmittelalterlicher Stoffe doch voraussetzen würde. Und nicht einmal auf diesen finden wir einen solchen Reichtum von Motiven auf einmal ausgegossen. Auf anderen Gewändern dieser Zeit finden wir astronomische Motive und Schriftzeichen. Namentlich letztere werden sehr häufig erwähnt, allerdings ohne daß sich erkennen ließe, ob sie eingewebt oder gestickt waren. Bei Imitationen

1) Malaguzzi Valeri, S. 166. – 2) Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste, Bd. III, S. 370ff.

sarazenischer Muster ist ohne weiteres das erstere anzunehmen, während in den meisten anderen Fällen wohl auf Stickerei zu schließen ist[1]. Die Mantelbordüre auf dem Relief von Mino da Fiesole (Taf. 109) ist offenbar gestickt. Da die Weberei die Anforderungen nicht befriedigen konnte, welche die außerordentliche Entfaltung der Ornamentik zu Ausgang des Mittelalters an die Ausschmückung der Gewänder stellte, mußte die ungleich anpassungsfähigere Stickkunst in immer höherem Grade in die Bresche treten. Die Luxusverordnungen beschäftigen sich mit ihr schon seit 1294, ohne jedoch ihre Entwicklung beeinträchtigen zu können. Ein reiches Feld der Entfaltung fiel ihr zu, als es Mode wurde, sich Embleme mit Sinnsprüchen zuzulegen. Die Rolle dieser Embleme in der Geschichte des Renaissancekostüms ist interessant genug, um näher darauf einzugehen. In seinem Buche über die Embleme[2] datiert Paolo Giovio das Aufkommen derselben in Italien von dem Erscheinen Karls VIII. (1495) und Ludwigs XII. von Frankreich (1498) auf der Apenninenhalbinsel. Damals „trachtete jeder, der sich mit dem Kriegsdienste befaßte, in Nachahmung der französischen Hauptleute, sich mit schönen und wirkungsvollen Emblemen zu schmücken, von denen die Ritter, die ebenso wie ihre Kompagnien, sich voneinander durch verschiedene Gewandung unterschieden, glänzten; denn sie bestickten mit Fäden aus gehämmertem und vergoldetem Silber ihre Wämser und Waffenröcke, und auf der Brust und dem Rücken der Mannschaften befanden sich die Embleme der Hauptleute, so daß die Paraden des Kriegsvolks ein außerordentlich glänzendes und reiches Schauspiel boten, und man in der Schlacht den Mut und die Haltung der einzelnen Kompagnien schon von weitem erkannte".

Diese Embleme drückten bald eine bestimmte Gesinnung, bald Charaktereigenschaften bildlich aus, bald dienten sie dem Träger derselben dazu, seiner Dame Kunde von dem Zustande seines Herzens zu geben. In der Regel war damit ein Motto verbunden. Einer der

1) Vgl. die Buchstabenornamente auf den Tafeln 13; 14; 18; 24; 111. — 2) *Dialogo dell' Imprese militari et amorose di Monsignor Giovio, con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi, nel medesimo soggeto, 1559,* S. *8; 12;* 40; 112; 157.

genannten französischen Hauptleute ließ auf seinem Waffenrock und dem Pferdeschmuck seiner Leute als Emblem einen von einer wilden Frau an der Nase geführten und von einem wilden Mann getriebenen Büffel anbringen mit dem Motto: *Menatemi et non temete*: „Führt mich und seid unbesorgt!" Die Markgräfin Hippolita Fioramonda Scaldasole in Pavia trug häufig ein weites Übergewand aus himmelblauem Atlas, das über und über mit goldenen Schmetterlingen bestickt war. Sie wollte dadurch ihre Liebhaber warnen, sich ihrem Feuer nicht allzusehr zu nähern, damit ihnen nicht das Schicksal der Schmetterlinge zuteil würde, die sich der Flamme zu sehr nähern und ihre Flügel verbrennen. Das Auflösen solcher Allegorien war damals in Italien und Frankreich[1] eine beliebte Unterhaltung, und man wetteiferte im Ersinnen möglichst geistreicher Sinnbilder. Embleme wie die genannten waren aber schon eine Entartung früherer, die einen mehr heraldischen Charakter trugen und eine Art persönlichen Wappens darstellte, das aber auch von Freunden des Trägers angenommen oder ihnen von diesem verliehen wurde. Der alte Cosimo de'Medici trug als Emblem *(impresa)* drei ineinandergeflochtene Diamantringe. Wir begegnen ihnen als Ornament des Gewandes auf Botticellis Minervaallegorie (Tafel 52), wo sie einigemale auch in Vierpaßform auftreten. Sein Sohn Lorenzo wählte als Emblem einen dieser Ringe und ließ ihn drei Federn in den uralten italienischen Farben grün, weiß, rot zusammenfassen[2]. Dazu fügte er das Motto: SEMPER. Die beiden Teile dieses Emblems finden wir nebeneinandergeordnet

1) Margarete von Valois schreibt in ihren Erinnerungen: „Ich reiste in einer geschlossenen Sänfte, ausgeschlagen mit blaßrotem spanischem Samt, der in Gold und abschattierter Seide mit Devisen bestickt war. Die Sänfte war ganz verglast und die Scheiben mit Devisen bedeckt, und es waren am Futter und an den Scheiben 40 ganz verschiedene Devisen in spanischer und italienischer Sprache auf die Sonne und ihre Wirkungen" (S. 115). „Noch als ich in meiner Sänfte saß, hielten sie (die Damen von Mons) sich damit auf, sie zu betrachten und hatten die größte Freude daran, sich die Devisen erklären zu lassen" (S. 130; Die Erinnerungen der Margarete von Valois, München 1913 bei Georg Müller). – 2) Sie sollen hier *Fides* (weiß), *Spes* (grün), *Charitas* (rot) bedeuten, sind aber ursprünglich wohl astrologischen Ursprungs; denn die Sage, daß sie von den Farben des Arbutus, aus dessen Zweigen die Bahre für den gefallenen Pallas geflochten wurde, herkämen, kommt doch wohl kaum in Betracht.

auf dem Schmuck des weißen Mediceerpferdes auf Tafel 34. Darunter sehen wir auch das Motto SEMPER. Der Ring mit dem Motto und reichem Bänderwerk wird auch auf dem Wams des dem Pferde voranschreitenden Dieners sichtbar. Der Schmuck von Cosimos Pferde zeigt daneben die Kugeln der Medici, und die drei reitenden Pagen auf Tafel 36 tragen auf ihren Blumenkränzen die drei Federn. Der Schmuck des Pferdes auf Tafel 35 zeigt ebenfalls die Kugeln der Medici. Piero de Medici, Lorenzos Sohn, führte als *Impresa* vier grüne Lorbeerstrünke, gitterartig gekreuzt, aus denen die Flammen schlugen, mit dem Motto: IN VIRIDI TENERAS EXVRIT FLAMMA MEDVLLAS, womit er die Kraft seiner Liebesglut andeuten wollte, wie Giovio sagt. Vasari erwähnt dieses Emblem im Leben Botticellis: „Im Hause der Medici arbeitete er für den alten Lorenzo viele Sachen, vor allem eine Pallas über einer *Impresa* von Lorbeerstrünken, aus denen Feuer herausschlug[1]." – Herzog Cosimo führte eine ganze Reihe selbstersonnener Embleme, z. B. das Einhorn, die Schildkröte mit dem Segel, die beiden gekreuzten Anker mit dem Motto DVABVS und den Falken mit dem Diamantring der beiden Ahnherren. Die drei ineinandergeflochtenen Ringe waren auch das Emblem Cabrino Fondulos, des Herrn von Cremona. Von ihm ging es auf Francesco Sforza über, als er durch die Heirat mit Bianca Maria Visconti die Herrschaft über Cremona erlangte. Er gestattete den Gebrauch desselben den Familien Borromeo, Birago, Sanseverino, Cavazzi della Somaglia[2].

Aus Emblemen besteht die Musterung der Gewänder der Lodovica Tornabuoni und der Giovanna degli Albizzi auf Ghirlandajos Fresken in Santa Maria Novella zu Florenz (Tafel 49 und 50). Das Emblem der Taube, jedoch im Flammen- und Strahlenkranz, finden wir auch

1) *e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco.* Dieses *su una impresa* könnte auch heißen: „auf ein Emblem", d. h. als Allegorie auf dasselbe. Dann könnte man in dem Zentauern, den die mit Cosimos Emblem geschmückte Pallas beim Schopfe packt, vielleicht Nessus erblicken. Das Wasser im Hintergrunde würde dazu passen, ebenso Pieros Motto. Erwähnt mag bei dieser Gelegenheit werden, daß es in Florenz einen Klub gab, der *Compagnia del Diamante,* und einen andern, der *Compagnia del Broncone* hieß; Häupter derselben waren Giuliano de Medici und der jüngere Lorenzo. – 2) Vgl. Malaguzzi-Valeri, S. 321.

am Mailänder Hofe, wo es von Bona, der Gattin Galeazzo Maria Sforzas, besonders geliebt wurde und als Muster eines violetten Silberbrokats unter der Aussteuer Ippolita Sforzas figurierte[1]. Dieselbe Hippolita besaß ein Gewand, auf dem ihre *Impresa*, ein Hund unter einer Pinie figurierte. Als Beatrice d'Este in Ferrara einzog (1493) trug sie ein Kleid, auf dem ihr Emblem gestickt war: der Hafen von Genua mit seinen beiden Leuchttürmen und dem spanischen Motto: *Tal trabajo m'es placer por tal thesauro no perder*. Auf der Vorderbahn ihres Rockes und auf dem Rückenteil ihrer Korsage waren Türme gestickt. Anna Sforza, die sie begleitete, hatte dicke Buchstaben aus massivem Golde auf ihrem Kleide befestigen lassen[2]. Ein Bildnis Lodovico Sforzas, das wir in einem späteren Bande bringen, zeigt ihn in einem *Ziparello*, in dessen Stoff alle seine Embleme und das Sforzawappen als Muster eingewebt sind.

Wir sehen schon, daß entgegen Giovios Meinung, die Sitte, sich Embleme zuzulegen, in Italien nicht erst mit dem Erscheinen der beiden französischen Könige aufgekommen ist, wenn sie auch ursprünglich aus Frankreich stammen mag. Am mailändischen Hofe herrschte sie schon ein halbes Jahrhundert früher. Es existiert auch ein Manuskript aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, eine Art Album, in der *Biblioteca Trivulziana* zu Mailand, das die reichste und phantastischste Sammlung von heraldischen und allegorischen Darstellungen mit Sinnsprüchen enthält, die man sich wünschen kann. Darunter befinden sich alle Embleme und Wappen des Hauses Sforza[3]. „Die Embleme (auf der Kleidung)," sagt die Raffaella, „werden in zwei oder höchstens drei Farben ausgeführt, von denen eine die Grundfarbe des ganzen Gewandes sein muß; die anderen bestehen aus Fädchen, Bändchen, Schnürchen, Fransen, Stoffstückchen oder dergleichen[4]", d. h. sie sind aufgestickt oder aufgenäht; denn sie in

1) In der Aussteuer Bianca Maria Sforzas figuriert u. a. eine *gorgiera* (Hals und Büstenschleier) aus grünem Zendel, bestickt mit Tauben (Verga, S. 23). – 2) Siehe Rodocanachi, S. 145. – 3) Siehe Malaguzzi Valeri, S. 322 f. – 4) Alessandro Piccolomini, *La Raffaella ovvero Della bella creanza delle Donne, Milano* 1862, S. 22 f. – Dieser Dialog erschien zum erstenmal 1539.

den Stoff einweben zu lassen, war eine außerordentlich kostspielige Sache. Reichgestickte, teilweise mit Perlen gezierte Embleme begegnen uns auf Arm und Mütze der beiden Jünglinge aus dem Zyklus der Ursulalegende von Carpaccio (Tafel 73) und auf dem Kapuzenfutter des *Compagno della Calza* auf einem Bilde Gentile Bellinis. Das letztgenannte Emblem stellt eine Sirene mit dem Motto MEMENTO dar.

Neben der Stickkunst war es die Goldschmiedekunst, die sich mit der Darstellung der Embleme beschäftigte. Wir finden sie auf Agraffen, Halsketten und in Medaillenform auf dem vorderen Aufschlag der Hüte und Barette.

Die Embleme waren aber nicht die einzigen Abzeichen, die wir an der Kleidung der Renaissance wahrnehmen. Es gab in Italien eine ganze Anzahl von Gesellschaften oder Klubs, die sich durch die Farbeneinteilung und Ornamentierung ihrer Hosen kenntlich machten. Der Ursprung dieses eigenartigen Unterscheidungsmerkmals ist wohl in dem Umstande zu suchen, daß die Knappen des Mittelalters Hosen in den Wappenfarben ihrer Ritter trugen, eine Sitte, die dann auch auf die Mannen dieser Ritter und auf die Verehrer vornehmer Damen[1] überging. In Italien wurde wohl auch die Parteizugehörigkeit auf diese Weise zu erkennen gegeben. Der erste italienische Klub, der diese kostümlich interessante Sitte adoptierte, scheint die *Compagnia della Calza* in Venedig gewesen zu sein, eine Vereinigung von jungen Edelleuten, die auch hervorragende Fremde zuließ und auf eigene Kosten glänzende öffentliche Feste, Theatervorstellungen, Maskeraden und Gondelwettfahrten inszenierte. Das gemeinsame Kennzeichen dieser 1400 unter der Regierung der Dogen Zeno gegründeten Gesellschaft war eine Hose, deren rechtes Bein scharlachrot, während das linke der Länge nach weiß und

1) In einer Novelle des ca. 1378 geschriebenen *Pecorone* des Ser Giovanni Fiorentino heißt es von dem Verehrer einer Edelfrau aus Siena: *„Perche il detto Galgano sempre vestiva e portava la divisa della detta sua amanza“;* die *divisa* war ursprünglich die Farbenteilung des Gewandes; *divisare vesti* heißt: auf Kleider farbige Streifen aufnähen; in übertragener Bedeutung heißt *divisare* ausdenken, davon *divisa* = Wahlspruch.

schwarz gestreift war. Die Mitglieder wetteiferten miteinander in Kleiderpracht, die Hosen waren unter dem Gürtel öfter reich mit Perlen bestickt und zeigten an den Seiten goldene Knöpfe und wohl auch goldgestickte Ornamente. Dergleichen Hosen begegnen uns nicht selten auf Bildern der Frührenaissance, so auf der Adimari-Ricasoli-Hochzeit (Tafel 16–19), ferner bei Pinturicchio (Tafel 62 bis 64) Carpaccio und Gentile Bellini. Ein besonders schönes und glänzendes Kostüm zeigt der schon erwähnte *Compagno della Calza*, den Gentile Bellini in Rückenansicht dargestellt hat[1], mit seinem prachtvollen scharlachroten, innen mit weißem Atlas gefütterten und auf dem Überschlag goldgestickten Mantel. Außer dem gemeinsamen Kennzeichen trug jeder *Compagno*, wie schon erwähnt, ein persönliches Emblem mit Motto, eine *Impresa*.

Die Scharlachfarbe war als solche schon ein Unterscheidungsmerkmal. Sie war den Adligen, den hohen Magistraten, Richtern, Ärzten und ihren Frauen vorbehalten. Ein gleiches galt vom Hermelin und Feh. Boccaccio sagt Tag VIII. Nov. 9: „Ein Arzt, der von Bologna ganz mit Feh bedeckt nach Florenz kam ... Wie wir es alle Tage sehen, kehren unsere Bürger als Richter, Ärzte und Notare in langen weiten Gewändern, in Scharlach und Feh, oder sonstwie prunkvoll gekleidet aus Bologna nach Florenz zurück, und wenn ihre Praxis sich gut anläßt, können wir sie so den ganzen Tag sehen ... Meister Simone, der vor noch nicht langer Zeit in Scharlach gekleidet und mit einer großen Kapuze am Doktormantel als Doktor der Medizin nach Florenz zurückkehrte ...“ (vgl. Tafel 32). Sacchetti spricht in Novelle 92 von einem „großen Kapuzenmantel, wie ihn die Barone tragen“, und in Novelle 127 erzählt er: „Ein Edelmann, namens Herr Reinald, aus einer Stadt, namens Metz in Lothringen, kam einmal nach Florenz, und nachdem er dort einige Tage geweilt hatte, traf es sich, daß er bei einer Hochzeit eine große Anzahl Bürger sah, unter denen, wie das so zu sein pflegt, viele prunkvoll in Feh gekleidete voranschritten. Als er diese gewahrte, fragte er einige Floren-

1) Abgebildet bei Vecellio (Fol. 68.b.), C. Bonnard, Band II, Tafel 92, Viollet-LeDuc, Bd. IV, Tafel 30.

tiner, wer die Leute seien, die Feh trügen und voranschritten. Da wurde ihm geantwortet, es seien Ritter, Richter und Ärzte[1]." Die Ärzte trugen Scharlach bis nach 1500. Bei Männern wurden Hermelin und Feh hauptsächlich für die Kopfbedeckung verwandt und als Futter des Obergewandes, bzw. Mantels. Der große Mantel, der, wie bei Sacchetti angedeutet, ein Kennzeichen der Vornehmen war und als solches auch von hohen Beamten und Ärzten getragen wurde[2], erfreute sich daher auch einer besonderen Wertschätzung, namentlich in Venedig, wo der Luxus der Stoffe und der Prunk der Kleider größer waren als irgendwo anders in Italien. Die Stoffe der Mäntel waren dort so reich, daß man sie beim Sterben den Kirchen vermachte, die dann Altarparamente daraus verfertigen ließen. So vermachte 1470 der Doge Cristoforo Moro seinen Mantel und den seiner Frau, beide aus Goldstoff, einer Kirche. Am besten aber wird der außerordentliche Wert, den man in Venedig auf dieses Kleidungsstück legte, durch die Gesandtschaft gekennzeichnet, welche die Republik 1502 anläßlich der Hochzeit des Herzogs von Ferrara und Lucrezia Borgias nach Ferrara schickte. Ehe die beiden Gesandten, Niccolò Dolfini und Andrea Foscolo dorthin abreisten, „mußten sie sich vor dem versammelten Senat in ihren neuen Kleidern öffentlich vorstellen, in Mänteln von karmesinrotem Samt mit Pelzbesatz und ähnlichen Kapuzen. Mehr als 4000 Personen bestaunten sie im Saale des großen Senats, und der Platz von S. Marco war von Volk erfüllt, welches sie wie Wundertiere sehen wollte. Von diesen neuen Staatsmänteln enthielt der eine 32, der andere 28 Ellen Samt. Eben diese Mäntel nun brachten die Gesandten der Herzogin Lucrezia

1) Vgl. auch Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato, Venezia* 1748, S. 230f., und Manni, *Istoria del Decamerone, Firenze* 1742, S. 508, Anm. – Das Mailänder Statut von 1396 (Sacchettis Zeit), das von Gian Galeazzo Visconti publiziert wurde, verbot allen Personen, gleichviel welchen Standes, mit einziger Ausnahme der Ritter *(militum)* und der Advokaten des mailändischen Kollegiums nebst ihren Frauen das Tragen von Kleidern mit Hermelin- oder Fehverbrämung, ebenso das Tragen von Kleidern aus Samt, Purpur-, Gold- und Silberstoff, sowie mit Stickerei. Nur das Futter der Gewänder durfte Gold- oder Silberstreifen zeigen. (Vgl. E. Verga: *Le leggi suntuarie milanesi,* S. 17f.) – 2) Gregorovius, Lucrezia Borgia, 4. Aufl. (1906), S. 215.

als Brautgabe dar, wie das die venezianische Signorie vorausbestimmt hatte. Das wunderliche Geschenk wurde in der anspruchsvollsten und doch naivsten Weise überreicht; denn diese edlen Herren hielten zuerst, der eine lateinisch, der andere italienisch, eine lange Rede, darauf gingen sie in ein Vorzimmer, zogen dort ihre Prachtmäntel aus und übersandten dieselben der Braut[1]." Die Gewänder der Gesandten, die wir auf den Bildern von Carpaccios Ursulazyklus sehen (Tafel 72 u. 75), stellen vielleicht eine Erinnerung an ein ähnliches Ereignis dar.

Das venezianische Prunkkostüm wurde an Reichtum von keinem andern übertroffen. Als Heinrich III. von Frankreich auf seiner Flucht aus Polen, wo er König war, durch Venedig kam[2], wurde, er wie Vecellio (Fol. 131[b]) erzählt, im Saale des Großen Rats von einer Schar von 200 der schönsten und vornehmsten Edeldamen der Stadt begrüßt. „Alle waren weiß gekleidet und so reich und schön geschmückt, daß der König und sein Gefolge sprachlos vor Staunen waren. Sie zogen zu zwei und zwei an Seiner königlichen Majestät vorbei und machten ihm die anmutigsten und ehrfurchtsvollsten Verbeugungen. Bei allen waren Haar, Stirn, Hals, Schultern, Brust und Ärmel von dem schönsten und reichsten Perlen- und Edelsteinschmuck geziert, und all diese Juwelen waren auf das kunstreichste in Gold gefaßt. Der Prunk, in dem sie erschienen, war so groß, daß man das, was eine jede an sich hatte, auf mehr als 50000 Skudi schätzte[3]." Und 150 Jahre früher, als der Sohn des Königs von Polen durch Venedig kam, feierten ihn mehr als 100 Damen, die in Goldbrokat, Samt und Seide gekleidet waren. Bei solchen Gelegenheiten suspendierte die Republik die bestehenden Luxusverordnungen, die Patrizier wurden sogar aufgefordert, den größtmöglichen Kleiderprunk zu entfalten.

Wir haben schon aus der Chronik des Giovanni Musso von 1388

1) Dasselbe gilt auch von dem langen in der Mitte gegürteten Gewande, das wir bei Carpaccio und Gentile Bellini sehen. Vgl. Vecellio, Fol. 64[b]. Es wurde von allen angesehenen Bürgern reiferen Alters getragen. – 2) 1574. – 3) Dieser Schmuck war aber nicht immer Eigentum seiner Trägerin; manche lieh sich zusammen, was sie brauchte.

etwas über die Preise von Gewändern erfahren. Eine Taxation vom Jahre 1449 gibt weitere Aufschlüsse. Caterina Milanaisi in Florenz, die Frau Pietro Puccis besaß am 1. Juni dieses Jahres eine rosenfarbene Gonella, mit Perlen bestickt, im Werte von 80 Florinen, einen Rock aus grünem Samt im Werte von 5 Florinen, eine Gonella von violetter Farbe mit engen Ärmeln im Werte von 14, eine Gammurra (ein langes weites bis auf die Füße reichendes Gewand) von grünem Tuch mit Ärmeln aus grünem Samt im Werte von 5, eine kleine Gonella aus Löwenfell im Werte von 4, einen Mantel aus rotbraunem Wollstoff im Werte von 10, eine rote, mit Marderpelz besetzte und teilweise mit Pelz gefütterte rote Gonella mit weiten Ärmeln, im Werte von 80, eine stahlblaue changierende Gonella mit Iltisbesatz, im Werte von 8 Florinen. Diese Dame besaß noch drei weitere Gonellen, zwei Mäntel, ferner karmesinfarbenen Seidenstoff im Worte von 82 und perlenbestickten weißen Damast im Werte von 40 Florinen[1]. Im Jahre 1473 arbeitete der römische Gemeinderat ein langes Reglement aus, das unter anderm den Frauen den Besitz nur eines Kleides aus Samt oder Seide erlaubte und als oberste Wertgrenze dafür 80 Dukaten ansetzte, gleichzeitig aber die Verwendung von Gold und Silberstoffen verbot. Als Schmuck dieses Gewandes durfte nur eine Goldborte auf der Vorderseite und etwas Goldpassementerie an den Ärmeln verwandt werden. Die Goldborte war in den 80 Dukaten nicht einbegriffen. Papst Sixtus IV. sanktionierte dieses Reglement, das Strafen bis zu 100 Dukaten vorsah, erst, nachdem es in verschiedenen Punkten gemildert worden war. Der Grund, der ihn dazu bewog, war ein ästhetischer. Er erklärte, daß die von den Gesetzgebern verpönten Schmuckelemente an der Kleidung deren Wirkung auf angenehme Weise erhöhten, was der Stadt zur Zierde gereiche – und diese Zierde hatte das damals noch sehr häßliche Rom nötig.

Die Festsetzung der Preisgrenze mit 80 Dukaten ist ein Beweis dafür, daß der Kleider- und Stoffluxus eine beträchtliche Höhe er-

1) C. Merckel, *I Beni della famiglia di Puccio Pucci,* in: *Miscellanea Nuziale, Bergamo* 1897, S. 170f; zit. nach Rodocanachi, S. 138.

reicht hatte. Diese wurde in den nächsten 25 Jahren namentlich bei den Vornehmen noch überboten. Als Lucrezia Borgia Anfang 1502 Alfonso d'Este heiratete, erhielt sie von ihrem Vater Alexander VI. zur Mitgift u. a. ein besetztes Kleid, das mehr als 15 000 Dukaten wert war. Ein anderer Berichterstatter meldete der Markgräfin Isabella d'Este, die sich auf das genaueste nach der Garderobe Lucrezias erkundigt hatte, daß ein einziges Kleid einen Wert von 20 000 Dukaten habe, ein einziger Hut auf 10 000 geschätzt werde. Als Lucrezia die ferraresische Gesandtschaft in ihrem römischen Palaste begrüßte, trug sie ein Kleid von weißem in Gold gesticktem Tuch, darüber einen Überwurf aus schwarzbraunem Samt mit Zobelbesatz; die Ärmel von weißem Goldbrokat, eng und mit Querschnitten nach spanischer Mode; der Kopfputz aus grünem Flor, von einem dünnen Goldfaden und zwei Reihen Perlen umgeben; um den Hals hatte sie eine dicke Perlenschnur mit einem nicht gefaßten Balaß. Einige Tage darauf war sie in Goldbrokat und karmesinroten Samt mit Hermelinbesatz gekleidet; die Ärmel des Gewandes hingen bis auf die Erde herab; die lange Schleppe trugen Hoffräulein. Am 26. Dezember 1501 trug Lucrezia beim Tanz „eine Camorra von schwarzem Samt mit Goldborten und schwarzen Ärmeln; die Manschette enge, das übrige nach oben aufgeschnitten, und das Hemde draußen; die Brust bis zum Halse mit einem goldstreifigen Schleier bedeckt, eine Perlenschnur um den Hals, auf dem Kopf einen grünen Putz, eine Lenza (Binde) von Rubinen; einen Überwurf von schwarzem Samt mit Pelzbesatz, farbig und schön."

Bei ihrem Einzuge in Ferrara war Lucrezia in eine breitärmlige Gammurra von schwarzem Samt mit feinen Goldleisten und in eine Sbernia (Mantel) von Goldbrokat mit Hermelinbesatz gekleidet. Ihr Haupt bedeckte ein schleierartiges, von Diamanten und Gold funkelndes Netz ohne Diadem; ihren Hals umschlang eine Kette von großen Perlen und Rubinen; ihr goldblondes Haar wallte frei auf die Schultern herab[1].

Von der Pracht der Gewänder fürstlicher Frauen der damaligen

1) Gregorovius, Lucrezia Borgia, S. 172 ff.

Zeit gibt das Bildnis der Johanna von Aragon (Tafel 120) einen Begriff. Die künstlerische Durchbildung der Kleidung erreichte in jenen Tagen ihren Höhepunkt. Die gotischen Linien waren überwunden, die Formen waren breiter ausladend und freier geworden und die Abstimmung der Farben harmonischer. Allerdings erst seit kurzem. Das Bild der Beatrice d'Este und ihres Gatten Lodovico il Moro von 1494[1] zeigt uns beide in recht steifen Kostümen. Das Kleid Beatrice's aus schwerem Goldstoff mit breiten blauen und schwarzen Streifen und den zahllosen rosa Schleifchen, welche die Schlitze der Ärmel zusammenhalten, ist weit entfernt von dem sicheren Geschmack und dem Gefühl für gut verteilte Formen- und Farbenmassen, die wir bald darauf zur Herrschaft gelangen sehen. Es wirkt archaisch und spielerisch, und man kann sich des Verdachtes nicht erwehren, als seien die Streifen aufgenäht. Zu den eng anliegenden Ärmeln und der wie angegossen sitzenden Korsage paßt der in eine Binde eingewickelte und kreuzweise verschnürte lange Zopf. Man vergleiche damit z. B. das 30 Jahre später entstandene Bild der Ippolita Sforza von Luini (Tafel 81). Hier zeigt das Gewand überall breite schwere Formen, und die zahllosen Schleifchen, welche die Gräte der, um dem Stoff Fülle zu geben, nach innen gelegten Quetschfalten zusammenfassen, so daß ein System von vertieften Linien entsteht, wirken durch die Gleichmäßigkeit ihrer Verteilung als bereicherndes, angenehm belebendes Muster, während sie bei Beatrice nur die Kahlheit des Kostüms betonen. Ippolita erhält durch ihre Kleidung eine Würde und Bedeutsamkeit, die der angenommenen Situation sowohl wie ihrem Range und überhaupt dem Selbstgefühl des Renaissancemenschen in ganz anderem Maße entspricht als das Gewand Beatrices. Im übrigen scheint die Vorliebe für Schleifen, Bändchen und Nesteln eine speziell lombardische Eigentümlichkeit gewesen zu sein. Abgesehen von dem Zeugnis der Bilder (vgl. auch Tafel 45, 48 und 106) wird dies durch eine Stelle in Castigliones *Cortegiano* belegt, die wir unten im Zusammenhange mitteilen.

In Florenz ist im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts von solchen

1) Tafel 67.

Spielereien und Niedlichkeiten nichts zu merken, alles ist dort auf große Wirkung angelegt. Es läßt sich z. B. kaum etwas Gewichtigeres und dabei Harmonischeres denken als die Kostümierung der Frauen bei Andrea del Sarto (Tafel 80). Sie ist der Ausdruck eines neuen Schönheitsgefühls. Und doch sind alle Elemente, die dieser Gewandung ihr Gepräge geben: die schweren Schleppen, die hängenden oder bauschigen Ärmel, die Stoffverschwendung, das Aufgeben der gotischen Schlankheit und Schulterschmalheit, die tiefe Dekolletierung schon früher aufgetreten, meist freilich nicht in bewußter Vereinigung. Wo diese Vereinigung vorkommt und denselben majestätischen Eindruck hervorruft wie bei Andreas Mariengeburt, scheint es sich um eine jener Ausnahmen zu handeln, die aus dem allgemeinen Zeitstil herausfallen und mit der Eigentümlichkeit der Mode zusammenhängen, jeweilig bis an die äußerste Grenze in der Aus-, bzw. Rückbildung ihrer Formen zu gehen. Wir haben hier eine Gruppe von Kostümen im Auge, die sich auf den interessanten, 70 Jahre vor Andreas Mariengeburt gemalten Fresken in Santa Maria della Scala zu Siena befinden (Tafel 33). Im allgemeinen gilt zweifellos, was Wölfflin über das Kostüm des Cinquecento sagt:[1]

„Noch klarer und stärker spricht der neue Wille in dem Kostüm sich aus. Die Kleidung ist der unmittelbare Ausdruck, wie man den Körper auffaßt und wie man sich bewegen will. Das Cinquecento mußte notwendig auf die schweren und weichen Stoffe kommen, auf die hängenden Bauschärmel und die machtvollen Schleppen. Man betrachte die Frauen in Andrea del Sartos Mariengeburt von 1514, wo Vasari ausdrücklich bezeugt, es sei das damals moderne Kostüm dargestellt. Es liegt nicht in unserer Absicht, den Motiven im einzelnen nachzugehen, das Entscheidende ist das allgemeine Verlangen nach dem Vollen und Gewichtigen in der Bekleidung des Körpers, das Herausarbeiten der Breitlinie, die Betonung des Hängenden und Schleppenden, was die Bewegung verlangsamt. Das 15. Jahrhundert akzentuierte umgekehrt die Gelenkigkeit. Eng anliegende, kurze Ärmel, die das Handgelenk frei lassen. Keine wuchern-

1) Die klassische Kunst, München 1899, S. 226.

den Massen, sondern knappe Zierlichkeit. Ein paar Schlitzchen und Bändchen am Unterärmel, sonst aber lauter dünne Saummotive und trockene Nähte. Das Cinquecento verlangt nach dem Schweren und der rauschenden Fülle. Es läßt sich auf das Vielteilige im Schnitt und auf die kleinen Einzelmotive nicht ein. Die geblümten Stoffe verschwinden vor den mächtigen, tiefen Falten des Rockes. Das Kostüm bestimmt sich nach einer Rechnung, die große Flächenkontraste im Auge hat. Man bringt nur, was im ganzen wirkt, nicht, was erst dem Nahblick sich zu erkennen gibt."

Wie urteilt nun der Mensch der Hochrenaissance über die Kleidung? Wir haben schon mehrmals erwähnt, wie großen Wert der Italiener des ausgehenden Mittelalters – und dazu rechnen wir die ganze als Renaissance bezeichnete Periode – auf die Kleidung legte. Ein klassisches Beispiel für die Bedeutung, die sie für ihn hatte, ist uns in einem Briefe erhalten, den Niccolò Machiavelli am 10. Dezember 1513 von seinem bescheidenen Landsitze La Strada, bei San Casciano, an Francesco Valori, den Florentiner Gesandten in Rom schrieb[1]: „Kommt der Abend", sagt er nach einer eingehenden Schilderung seines Lebens und Treibens untertags, „so ziehe ich mich in meine Behausung zurück; ich betrete mein Studierzimmer; an seiner Schwelle schüttle ich die Bauerntracht, bedeckt mit Schmutz und Unrat, ab und werfe mich in die Stadt- und Hoftracht; anständig gekleidet betrete ich die altertümlichen Hallen der Vorzeit[2]." In der Bauernkleidung läßt er sich im Wirtshause sehen, schimpft und spektakelt beim Kartenspiel, im Prunkgewande ist er der sich seines Wertes bewußte vornehme Mann. Es ist darauf berechnet, gesehen zu werden und Eindruck zu machen, also muß das Benehmen diesen Zweck unterstützen. Derselben Anschauung begegnen wir bei dem schlichten Pestalozzi. In einem Briefe an seine Braut redet er einem gewissen Luxus in der Kleidung das Wort, weil er ihn als einen Anreiz zur Selbstachtung betrachtet. Und mit vollem Recht. Die Wirkung der

1) Vgl. die Einleitung zu meiner Ausgabe von Machiavellis Fürsten (Deutsche Bibliothek), Seite VII–XII. – 2) Die altertümlichen Hallen der Vorzeit, die er in seinem Studierzimmer zu betreten pflegte, waren die Werke der antiken Schriftsteller.

Kleidung auf das äußere Sichgeben und die Selbstachtung des Menschen ist unermeßlich und von um so größerem zivilisatorischem Werte, je weiter innerhalb des durch den Zeitgeschmack gegebenen Rahmens der dem individuellen Geschmacke verstattete Spielraum ist.

Hier ist der Ort, bei Castigliones Cortegiano zu verweilen, dem Buche, aus dem wir die Ideale der Renaissance am besten kennen lernen. Die Kapitel, in denen über die Tracht geredet wird, sind charakteristisch genug, um sie in extenso wiederzugeben[1]:

„Lassen wir aber jetzt das Benehmen gegen die Fürsten und wenden wir uns zum Verkehre mit Gleichgestellten und nicht viel höhern oder geringern; auch ihm müssen wir unsere Aufmerksamkeit schenken, haben wir doch viel mehr mit unsersgleichen zu tun als mit Fürsten. Da gibt es nun Laffen, die sich, wenn sie sich auch in der Gesellschaft ihres allerbesten Freundes befinden, sofort wenn jemand eintritt, der etwas besser gekleidet ist, an diesen heranmachen, ihn jedoch wieder stehen lassen, wenn ein noch besser angezogener[2] kommt. Und wenn der Fürst über die Straße geht, in die Kirche oder an einen andern öffentlichen Ort, so bahnen sie sich mit dem Ellbogen einen Weg durch die Menge, um nur an seine Seite zu gelangen; wenn sie ihm auch nichts zu sagen haben, müssen sie doch mit ihm sprechen, reden ein langes und breites und lachen, ohne daß Hände und Kopf zur Ruhe kommen, als ob es es sich um weiß Gott was Wichtiges handelte, damit das Volk sehe, wie hoch sie in Gunst stehen. Weil aber solche Leute niemand der Rede würdigen als die Fürsten, will ich auch nicht, daß wir sie würdigen, von ihnen zu reden.

‚Ich möchte aber doch', sagte der Magnifico Juliano, ‚da Ihr, Messer Federico, einmal jene Leute erwähnt habt, die nur mit gut

1) Der Hofmann des Grafen Baldesar Castiglione (übersetzt von Alb. Wesselski, München 1907 bei Georg Müller), II. Buch, Kap. 25ff. Der Redende ist Federico Fregoso, Erzbischof von Salerno. – 2) Das kostbare Gewand war ein Passepartout. Das wird auch durch die große Rolle bewiesen, die es in den Erzählungen des Orients und in den alten italienischen Novellen als begehrtes Geschenk aus der Hand von Fürsten und Großen spielt.

gekleideten Menschen verkehren wollen, daß Ihr uns zeigtet, wie sich der Hofmann kleiden muß, und welche Tracht ihm am besten ziemt, hauptsächlich, nach welcher Mode er sich zu richten hat, deren wir jetzt eine große Mannigfaltigkeit sehen, indem sich der eine französisch, der andere spanisch, der dritte wie ein Deutscher kleidet, ja es Leute gibt, die sich nach türkischer Art tragen, und sich der eine den Bart stehen läßt, der andere nicht. Es wäre daher gut, aus dieser Verwirrung das beste auswählen zu können.' ‚Eine bestimmte Regel über den Anzug,' antwortete Messer Federico, ‚kann ich wahrlich nicht geben, höchstens die, daß man sich nach dem Gebrauche der Mehrzahl richten soll; weil er aber, wie Ihr sagt, ein so verschiedener ist, und es der Italiener liebt, sich nach fremder Weise zu kleiden, glaube ich, daß sich jeder anziehen kann, wie er will. Ich weiß aber nicht, welchem Verhängnis es zuzuschreiben ist, daß Italien nicht mehr wie einst eine italienische Tracht hat; denn obwohl die neue Mode nun die alte Tracht äußerst unelegant erscheinen läßt, ist die alte Tracht doch vielleicht ein Zeichen der Freiheit gewesen, sowie die neue eine Vorbedeutung der Knechtschaft, die sich, wie mir scheint, recht augenfällig erfüllt hat. Wie man lesen kann, ließ Darius das Jahr, bevor er mit Alexander zu kämpfen hatte, das persische Schwert, das er an der Seite trug, nach dem Muster des mazedonischen umarbeiten, was die Wahrsager dahin deuteten, daß der, nach dessen Art Darius das persische Schwert geändert hatte, über Persien herrschen werde. Ähnlich haben auch wir die italienische Tracht gegen eine fremde vertauscht, und mich dünkt, das habe bedeutet, daß alle die, nach deren Art wir unsere Tracht geändert haben, kommen würden, um uns zu unterwerfen. Und es ist nur allzu genau eingetroffen: denn es gibt kein Volk, dessen Beute wir nicht gewesen wären, und trotzdem, daß es nicht viel mehr zu plündern gibt, fährt man doch noch mit Plündern fort.

‚Ich will aber nicht, daß wir auf ein so trübseliges Thema näher eingehen; es wird besser sein, von der Kleidung unseres Hofmannes zu sprechen. Ist sie nicht ungebräuchlich, und ist sie seinem Berufe angemessen, kann sie sein wie immer, wenn sie nur ihren Träger be-

friedigt. Ich für meine Person sähe es freilich gerne, wenn sie in keiner Hinsicht besonders auffiele und weder allzuweit wie manchmal die der Franzosen, noch allzu enge wie die der Deutschen wäre, sondern sich im italienischen Mittelmaße hielte, die eine wie die andere verbessernd und mäßigend. Es gefällt mir auch besser, wenn sie nach Ernst und Würde zielt, als nach Eitelkeit: daher dünken mich schwarze Kleider schöner als alle anderen, und wenn sie schon nicht schwarz sind, sollten sie nach meiner Meinung in dunkeln Farben gehalten sein. Dies gilt natürlich nur für den gewöhnlichen Anzug, da es außer allem Zweifel steht, daß zu den Waffen besser helle und heitere Farben stehen, ebenso schmucke, ausgezackte und prunkvolle Gewänder. Desgleichen auch bei öffentlichen Festen, Spielen und Maskeraden, und zwar deshalb, weil die Buntheit eine gewisse Lebendigkeit und Fröhlichkeit hervorbringt, die recht gut zu den Waffen wie auch zur Festesfreude stimmt; im übrigen aber soll das Kleid ruhig sein wie das des Spaniers, da das Äußere oft einen Schluß auf das Innere des Menschen zuläßt.' Hier bemerkte Messer Cesare Gonzaga: ‚Das würde mich wenig kümmern; wenn der Edelmann etwas taugt, wird die Kleidung seinen Wert weder steigern noch schmälern.' „Ihr habt wohl recht', pflichtete Messer Federico bei, ‚wer ist aber unter uns, der nicht einen Menschen, den er in einem vielfarbigen Anzuge oder mit einer Menge von Bändern, Nesteln und Bortenstreifen einherstolzieren sieht, für einen Narren oder Gaukler hielte?' ‚Weder für einen Narren', warf Messer Pietro Bembo ein, ‚noch für einen Gaukler wird ihn der halten, der eine Zeitlang in der Lombardei gelebt hat, denn dort geht alle Welt so.' ‚Wenn alle Welt so geht', sagte die Herzogin lächelnd, ‚kann man ihnen keinen Vorwurf daraus machen, da ihnen dann diese Tracht ebenso geziemend und eigentümlich ist, wie den Venezianern die Sackärmel[1] und den Florentinern die Kappe[2].' ‚Ich spreche', fuhr Messer Federico fort,

1) *maniche à comeo,* vgl. Tafel 14; diese Ärmel waren im 16. Jahrhundert aus der Mode gekommen und hatten den am Handgelenk weiten Platz gemacht, die wir schon bei Gentile Bellini und Carpaccio sehen. Vgl. Vecellio, Tafel auf S. 63b. – 2) Der Gebrauch des *cappuccio* hörte in Florenz im 15. Jahrhundert auf und wurde durch eine Art Barett

‚von der Lombardei nicht mehr als von anderen Gegenden, hat doch jedes Volk seine Toren und seine Weisen. Nach meiner Ansicht ist es aber von großer Wichtigkeit, daß unser Hofmann fein und geschmackvoll gekleidet sei, und daß sein Putz Gewähltheit und Zurückhaltung zeige, nie ins Weibische oder Eitle verfalle, auch in dem einen Punkte nicht weiter gehe als in dem andern. Sehen wir doch gar manche, die viel Mühe auf die Pflege ihres Haares verwenden, alles andere aber vernachlässigen; andere achten nur auf die Schönheit der Zähne, wieder andere auf die des Bartes, noch andere auf die der Stiefel, des Baretts oder der Mütze. Davon kommt es, daß an solchen Leuten das Schöne wie etwas Geborgtes auffällt, während das Garstige als ihnen eigentlich zugehörig gehalten wird. Solchen übeln Brauches wird sich unser Hofmann, wenn er meinem Rate folgt, enthalten und sich nach reiflicher Überlegung entschließen, als wer er genommen werden will, und danach seine Kleidung einrichten, so daß sie ihn in seiner Absicht unterstützt, damit er auch von solchen, die ihn weder reden hören noch etwas tun sehen, seinem Wunsche entsprechend beurteilt werde.‘“

Über die Stellung der Frauen zur Mode sagt Raffaella in Alessandro Piccolominis 1538 geschriebenem Dialog zu Margarita[1], einer jungen Edeldame:

„Ich verlange, daß eine junge Frau alle paar Tage ein anderes Kleid anziehe und niemals eine gute Mode unbeachtet lasse; und wenn sie Geist genug hat, um neue und schöne Arten sich zu kleiden zu erfinden, so wäre es sehr am Platze, wenn sie oft davon Gebrauch machte, hat sie aber keine Erfindungsgabe, so möge sie sich an diejenigen Moden ihrer Mitschwestern halten, die für die besten gelten.

Margarita: Welche Eigenschaften muß denn eine Mode haben, um gut genannt werden zu können?

Raffaella: Sie muß reich und gefällig sein.

Margarita: Und worin besteht dieses Reichsein?

ersetzt, dessen Form sich im wesentlichen bis zum 16. Jahrhundert erhielt. Vgl. für den *cappuccio* besonders Tafel 2; 7; 15; 19.

1) S. 18ff.

Raffaella: Das reiche Aussehen der Gewänder besteht vor allem darin, daß man eifrig darauf bedacht ist, daß die Stoffe, Tuche, Zeuge und anderen Gewebe von größter Feinheit und denkbar bester Qualität seien; denn man nennt es eine magere Tracht *(foggia magra)*, wenn man sich in grobe Tuche kleidet, wie z. B. Madonna Lorenza, die sich eine Gammurra zugelegt hat, deren Tuch nicht viel weniger grob ist als das der Mönchskutten.

Margarita: Wieso ‚nicht viel weniger grob'? es ist so grob wie nur möglich.

Raffaella: Um so schlimmer! Davon abgesehen, sollen die Gewänder weit und faltenreich sein, aber doch nicht so sehr, daß der Körper zu sehr dadurch behindert wird: und diese Weite ist von großer Bedeutung; denn es sieht nichts schlechter aus, als wenn Frauen, wie wir es bei einigen unserer Edeldamen in Siena sehen, mit Kleidern herumlaufen, in denen keine 16 Ellen Tuch verarbeitet sind, und in Mäntelchen, die schon eine Spanne über dem Hintern aufhören, von denen sie einen Teil um den Hals wickeln und einen Zipfel in der Hand halten, mit dem sie sich das Gesicht zur Hälfte bedecken und so auf der Straße Maskerade treiben. Mit der andern Hand heben sie das Kleid hinten hoch, damit es nicht durch die Berührungen mit der Erde abgewetzt werde, und schießen so eilig durch die Straßen, wobei ihre Pantoffeln klipp-klapp, klipp-klapp machen, daß man meinen könnte, sie hätten den Teufel zwischen den Beinen. Du meinst vielleicht, sie heben es so hoch, um den hübschen Fuß und ein Stückchen von einem reizend bestrumpften Bein zu zeigen? Nein, keineswegs, sie lassen häßliche, breite, schlecht gehaltene Füße sehen und daran Pantoffeln, die durch das Alter ganz abgewetzt sind ..... Neben der Weite, von der ich sprach, sollen die Kleider ferner voll von Litzen, großen und kleinen Einschnitten, Stickereien u. dgl. sein; andere Male sollen sie wiederum ganz frei davon sein; denn diese Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit im Anzug ist ein Beweis von großem Prunk und wirkt vornehm. Vor allem aber erkennt man den Reichtum der Garderobe daran, daß man immer frische Kleider anhat

und ein und dasselbe Gewand nicht, ich will nicht sagen, viele Wochen, aber doch wenigstens nicht viele Monate trägt . . . . . Es ist, wie gesagt, übel, ein und dasselbe Kleid lange Zeit zu tragen, aber ganz abscheulich, wenn die Leute es merken können, daß man aus einem Kleide durch Färben oder Wenden oder sonstwie ein anderes gemacht hat, wie es die Gattin eines unserer gegenwärtigen Regierenden getan hat. Als Braut hatte sie sich nämlich ein Kleid aus weißem Seidendamast gemacht, und nachdem sie es einige Jahre getragen und es bereits sehr schmutzig war, wendete sie es, so daß die Innenseite nach außen kam, und trug es so Sonntag für Sonntag noch fünf Jahre lang. Da es nun bereits sehr abgetragen war, ließ sie es lichtbraun färben, einmal, damit es so aussehe, als habe sie ein anderes Gewand an, dann, weil man bei dieser Farbe das Abgetragene weniger sieht als bei der weißen, und endlich, weil für ihr Alter weiß nicht mehr paßte. Als es dann nach einigen Jahren anfing, stärker durchgescheuert zu werden, entschloß sie sich, es auseinanderzutrennen, und machte sich aus einem Teil Fransen für eine violette Gammurra und aus einem andern Teil kurze Ärmel; als diese sich dann bald darauf in Fäden auflösten, überzog sie sie mit geschlitzter Leinwand, und so sind sie heute."

Raffaella hebt dann noch hervor, daß das reiche Aussehen der Kleidung durch wohlüberlegte Haltung und Bewegung sowie durch geschmackvoll gewählte Farben unterstützt werden müsse. „Eine junge Frau", sagt sie, „muß sich sehr davor hüten, in ihrer Kleidung viele Farben zu zeigen, vor allem nicht solche, die nicht zusammen passen, wie grün und gelb, oder rot und hellblau und andere Zusammenstellungen, wie sie sich bei Fahnen finden; denn solche Kombinationen sind sehr unfein."

Die Dauerhaftigkeit und Kostbarkeit der Stoffe brachte es mit sich, daß sich der Wechsel der Mode nicht so rasch und nicht so durchgreifend vollzog wie heutzutage. Eine Stelle bei Jovius Pontanus *(de principe)* freilich würde, wenn man sie nicht für übertrieben halten müßte, für einen außerordentlich raschen Wechsel zeugen. Sie lautet wörtlich: „O wenn es doch nicht so weit mit der Schamlosigkeit ge-

kommen wäre, daß zwischen einem Kaufmann und einem Patrizier in der Kleidung und im übrigen Schmuck keinerlei Unterschied ist! Diese große Ungebundenheit läßt sich jedoch zwar tadeln, aber nicht einschränken, obgleich wir sehen, daß täglich die Kleider so sehr gewechselt werden, daß wir diejenigen, an denen wir vier Monate vorher großes Wohlgefallen gehabt haben, jetzt zurückweisen und beiseite werfen, als wären sie alter Plunder."

Man müßte aber schon über einen beträchtlichen Reichtum verfügen, wenn man die Vorschriften befolgen wollte, die Madonna Raffaella bei Piccolomini gibt. Es ist indes nicht daran zu zweifeln, daß sie dem entsprachen, was sich nach der Anschauung der Zeit für eine Dame von Stande gehörte. Das Ideal einer geschmackvollen und reichen Garderobe wurde, wie noch heute, von den Kurtisanen verwirklicht. Eine von ihnen, Kleopatra, eine Römerin, die 1550 starb, hatte in ihren Truhen ein violettes und ein schwarzes Kleid, ein grünes und ein türkisfarbenes Samtkleid, ein Schleppgewand aus weißem Atlas, ein ebensolches, das mit goldenen Schnüren besetzt war, ein orangefarbenes Kleid, eines aus blauem Taft mit roten Borten, ein karmesinfarbenes Atlasgewand mit Goldfransen und geschlitzten Ärmeln, eine Robe aus rotem Damast, einen blauen Männeranzug, gefüttert mit feiner weißer Leinwand und garniert mit weißen Passementerien[1], einen mit Fuchspelz gefütterten Atlaskragen, eine Atlasrobe nach türkischer Art, ein Gewand aus schwarzem Taft mit 24 Goldrosetten, ein Kleid aus karmesinfarbenem Samt mit Hermelinbesatz, ein schwarzes Samtkleid mit schwarzem Pelzbesatz, eine violette Taftrobe mit Silberpassementerien, ein Kleid aus schwarzem Wollstoff, einen weißen Rock. Fast diese ganze Garderobe wurde von einer anderen Kurtisane, Galletta, angekauft[2].

Castiglione beklagte, ebenso wie seinerzeit Villani, wie wir oben

1) Bei Pietro Fortini, der in Siena um die Mitte des XVI. Jahrhunderts 79 kulturgeschichtlich interessante Novellen schrieb, findet sich eine Kurtisanengeschichte (Nov. 13 der 1914 bei Georg Müller in München erschienenen Ausgabe), in der von einem im Besitze einer Kurtisane befindlichen Männeranzuge wie von etwas ganz Selbstverständlichem die Rede ist. – 2) Rodocanachi, S. 154.

gesehen haben, die Leichtigkeit, mit der fremde Moden bei den Italienern Eingang fanden. Besonders ärgerlich drückt sich Jovianus Pontanus (1426–1503) darüber aus. „Kaum zu ertragen ist aber", sagt er, „daß fast keine Art der Bekleidung Billigung findet, die nicht aus Frankreich eingeführt wurde, wo insgemein das Geckenhafte geschätzt wird, und das, obwohl sehr oft unsere Landsleute den Franzosen vorschreiben, wie man sich zu kleiden hat und ihnen sozusagen die eigentliche Schönheit deutlich machen[1]." Das Eindringen fremder Moden machte sich in stärkerem Maße nach Mitte des XV. Jahrhunderts bemerkbar. Man findet in den Inventaren der Zeit erwähnt: Kleider nach französischer, deutscher und katalanischer, Hüte mit Pfauenfedern nach deutscher, Morgenkleider nach französischer und Mäntel nach türkischer Art. Letztere, weite, vorne durch Agraffen oder Schnüre geschlossene kurze Mäntel, waren besonders beliebt. Neben den Pilgern, Reisenden und fremden Kaufleuten waren es vor allem die außeritalischen Truppen, die einen starken Einfluß auf die Mode ausübten. Dies gilt namentlich von den pomphaften Expeditionen Karls VIII. und Ludwigs XII. von Frankreich im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Die Niederlage der Franzosen am Garigliano (1504) stellt das Übergewicht wieder her, das die spanische Tracht vor dem Erscheinen Karls VIII. gehabt hatte. Für die letztere hatten die Frauen eine besondere Vorliebe, weil sie besser zu Gesicht stand und großartiger als die französische war. Das Beispiel gab Lucrezia Borgia, die nach Ursprung und Neigung Spanierin war. Bei der Hochzeit Beatrices d'Este mit Lodovico Sforza (1491) trugen alle Frauen spanische Gewänder. In Ferrara trug man 1494 Mäntel nach spanischer, dagegen Hüte und Schuhe nach französischer Art[2]. Als Cesare Borgia das ferraresische Hochzeitsgeleite für seine Schwester Lukrezia in Rom begrüßte (1501), trug er ein französisches Kostüm mit einem goldenen Gurt, und beim Einzug des Herzogspaares in Ferrara war Alfonso d'Este in roten Samt nach französischer Mode gekleidet, das Haupt bedeckt mit einem schwarzen Samtbarett, an welchem ein Schmuck

1) *De Principe,* zit. nach Burckhardt, Kultur der Renaissance, S. 292. – 2) Rodocanachi, S. 160.

von geschlagenem Golde befestigt war. Er trug schwarzsamtne französische Gamaschen und Stiefeletten von Inkarnatfarbe[1].

Die Annahme fremder Moden in Italien war aber keineswegs ein Beweis für die Überlegenheit derselben, wenigstens zunächst nicht, sondern entsprang dem Bedürfnis nach Abwechslung und dem Kult, den man der eigenen Persönlichkeit weihte, die man auf jede Weise zur Geltung zu bringen trachtete. „Was die italienischen Maler als Zeittracht darstellen", sagt Jakob Burckhardt, „ist insgemein das Schönste und Kleidsamste, was damals in Europa vorkam, allein man weiß nicht sicher, ob sie das Herrschende und ob sie es genau darstellen. So viel bleibt aber doch wohl außer Zweifel, daß nirgends ein so großer Wert auf die Tracht gelegt wurde wie in Italien. Die Nation war und ist eitel; außerdem aber rechneten auch ernste Leute die möglichst schöne und günstige Kleidung mit zur Vollendung der Persönlichkeit. Einst gab es ja in Florenz einen Augenblick, da die Tracht etwas Individuelles war, da jeder seine eigene Mode trug, und noch bis tief ins XVI. Jahrhundert gab es bedeutende Leute, die diesen Mut hatten, die übrigen wußten wenigstens in die herrschende Mode etwas Individuelles zu legen. Es ist ein Zeichen des sinkenden Italiens, wenn Giovanni della Casa vor dem Auffallenden, vor der Abweichung von der herrschenden Mode warnt[2]."

Eine herrschende Mode gab es immer nur in dem mehr oder minder engen Kreise der einzelnen Städte, und auch hier hatte der individuelle Geschmack so viel Spielraum, daß zuweilen von einer Mode gar nicht mehr gesprochen werden konnte. So war es in Florenz, als Sacchetti seine Kanzone „Gegen die neuen Trachten" *(contro alle nuove foggie)* schrieb, d. h. nach Mitte des XIV. Jahrhunderts. Damals trugen sich die Florentiner Männer, vor allem die jungen, wie es ihnen gerade zusagte. Über die Anlässe, die zu einer Änderung der Mode und zu einer stärkeren Individualisierung der Tracht führen konnten, gibt uns eine Stelle in der Belfagornovelle Straparolas[3] Auf-

1) Gregorovius, Lucrezia Borgia, S. 175 und 200. – 2) Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1869 (2. Aufl.) S. 291 und 105. – 3) Die ergötzlichen Nächte des Giovan Francesco Straparola von Caravaggio, übers. v. Hanns Floerke, München 1908, bei Georg

schluß, der venezianische Verhältnisse im Auge hatte: „Nun geschah es", erzählt er, „daß in der Stadt ein glänzendes großartiges Fest vorbereitet wurde, zu dem man alle berühmten und angesehenen Damen lud, die zu finden waren, und unter den Geladenen befand sich auch Signora Silvia, da sie vornehm und schön war und zu den ersten der Stadt gehörte. Infolge dieses Festes änderten die Frauen ihre Tracht und wählten neue, noch nie dagewesene, ja in jeder Hinsicht übertriebene Kostüme, und ihre Kleider wichen so sehr von den früheren ab, daß sie ihnen in keinem Punkte glichen. Und glücklich diejenige (ganz wie heutzutage)[1], die ein früher noch nicht in der Mode gewesenes Gewand finden konnte, mit dem sie das glänzende Fest durch eine noch prunkvollere Erscheinung zu ehren vermöchte. Und so bemühte sich eine jede Frau, die anderen in der Erfindung neuen und lächerlichen Prunks zu überbieten."

Italien gab übrigens, um noch einmal auf die fremden Moden zurückzukommen, mit Zinsen wieder, was es von außen her annahm, wenigstens was Frankreich angeht. Die Französinnen machten die Toiletten, den Schmuck und die Frisuren der Genueserinnen, Mailänderinnen und Florentinerinnen nach, und Franz I. ließ Isabella d'Este als diejenige, die den Ton angab, 1515 bitten, ihm eine nach der letzten Mode, die sie ihren Landsleuten vorgeschrieben hätte, gekleidete Puppe zu schicken „mit den Unter- und Obergewändern, den Ärmeln (die ja vielfach nicht mit dem übrigen Gewande zusammen hingen, sondern mit Schleifen daran befestigt wurden und in Stoff und Farbe von dem übrigen Gewande abweichend waren, vgl. Tafel 49; 50; 66; 67; 69; 77; 79 usw.) und dem Haarputz". Er wünschte dies, damit die Damen seines Hofes sich auf die gleiche Weise kleiden könnten. Die Markgräfin antwortete ihm darauf nicht ohne Stolz, er müsse doch in Mailand alle Frauen auf diese Weise gekleidet ge-

Müller (II. Nacht, 4. Novelle, Bd. I, S. 159f.). In Machiavellis Belfagornovelle, die in Florenz spielt, heißt es nur: „Ich will die großen Kosten übergehen, die er zu ihrer Befriedigung in bezug auf neue Trachten und neue Moden aufwandte, in welchen unsere Stadt nach alter Gewohnheit beständig wechselt."

1) Die Parenthese stammt von Straparola.

sehen haben, und es sei das Kostüm wohlbekannt, sie würde indes seinem Wunsche trotzdem nachkommen[1].

Die Kleidung war damals so kostbar wie schön, und nur mit Verachtung würden die Kleiderkünstler der Renaissance auf die unserer Gegenwart herabsehen; denn im Zeitalter der höchsten Kunstentfaltung waren auch jene wirkliche Künstler; sie arbeiteten mit den herrlichsten Stoffen von Samt, Seide und Goldstickerei, während die Farbenstimmung, den Faltenwurf und die Form der Gewänder Maler angaben[2].

Auffallend ist im Vergleich zu dem Reichtum der Gewänder die mäßige Anzahl der Wäschestücke und ihre geringe Qualität. Die Brautausstattungen, von denen wir Kunde haben, weisen, zum mindesten in bürgerlichen Kreisen, immer eine zu beschränkte Anzahl von Hemden, Taschentüchern usw. auf. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts wurde das anders. Mit der Zahl der Wäschestücke nahm auch ihre Kostbarkeit zu. Die Hemden wurden häufig mit Seiden- und Goldstickerei versehen, weil die Gewänder vielfach einen weiten Halsausschnitt zeigten und die Ärmel der Hemden sehen ließen. Die waschbaren – also Leinenhemden – erhielten Stickereien aus weißem Zwirn und Spitzen aus demselben Material. Wie sehen solche Spitzen bei den Damen des Hauses Bentivoglio auf Tafel 47. Unter den seidenen, häufig farbigen und mit Seide, Gold und Perlen gestickten Hemden wurde noch ein leinenes Unterhemd getragen, da sie nicht waschbar waren. 1503 verbot in Brescia eine Verordnung Männern wie Frauen, Hemden aus Leinwand zu tragen, die nicht in der Lombardei gewebt worden war, auch durfte zu ihrer Auszierung nur Leinengarn verwandt werden. Diese protektionistische Maßregel konnte aber den beginnenden Hemdenluxus nicht beeinträchtigen. Um die Wende des Jahrhunderts kamen in Italien auch die Nachthemden – *guardachore* genannt – auf, werden wenigstens zum erstenmal erwähnt.

Der Wert der Hemden war zur Zeit der Hochrenaissance oft ein ganz beträchtlicher. Die römische Kurtisane Nina da Prato, eine

1) Rodocanachi S. 160f. – 2) Gregorovius, Lucrezia Borgia, S. 214.

Freundin der bereits erwähnten Kleopatra, deponierte in dem Prozeß, den der Nachlaß der letzteren hervorrief, daß sie viele schöne Wäsche hatte und ihre Hemden drei bis vier Scudi (Taler) das Stück wert waren. Der Mailänder Chronist Ambrogio da Paullo berichtet in einer Beschreibung des Festes, das der Marschall G. Giacomo Trivulzio zu Ehren Ludwigs XII. von Frankreich gab, daß der König von jungen Damen umgeben gewesen sei, „die größtenteils gekleidet waren in Gewänder aus Goldbrokat und außerordentlich feine Hemden anhatten, verziert mit Perlen und Goldstickerei, die wahr und gewiß mehr als 50 Goldskudi das Stück wert waren". Unter der Aussteuer Lukrezia Borgias figurierten 200 kostbare Hemden, von denen manches 100 Dukaten wert war. Jeder einzelne Ärmel derselben kostete allein 30 Dukaten. Die Brautausstattung Bianka Maria Sforzas (1493) wies 90 richtige, d. h. auf der Haut zu tragende Hemden auf, von denen 25 mit einfachen Ornamenten aus schwarzer Seide und 15 mit solchen aus Leinengarn geschmückt waren, die übrigen scheinen unverziert gewesen und als Unterhemden für die weiter vorhandenen acht feinen mit Spitzen aus Gold und farbiger Seide besetzten Hemden gedient zu haben. Paola Gonzaga brachte nur 20 eigentliche Hemden, Elisabetta Gonzaga 24 mit in die Ehe, während die beiden Gesellschaftsdamen der Marchesa Raiberti deren je 25 besaßen. Doch war es Sitte, den Bräuten außerdem noch eine Quantität Stoff mitzugeben, woraus sie sich Hemden nach Bedarf zuschneiden konnten[1].

„Was die Hemden anlangt", sagt Piccolominis Raffaella, „so soll eine vornehme Dame viel dafür ausgeben, indem sie feinstes Linnen trägt, das aufs schönste mit Seide, bei einigen auch mit Gold und Silber, bei den meisten aber mit Leinengarn allein, dann jedoch mit großer Kunst gestickt ist. Es sieht sehr gut aus, wenn die Hemden mit der Hand gekraust sind, dagegen ist es sehr unelegant, sie mit eng anliegendem Kragen zu tragen, wie es vor nicht langer Zeit Mode war; denn das war eine Tracht für Herbergswirtinnen und Französlerinnen[2]."

1) Malaguzzi Valeri, S. 185f. und 236f. – E. Verga: *Le leggi suntuarie milanesi,* im *Archivio Storico Lombardo, Serie* III, *Vol.* 9, S. 27f. – 2) S. 33.

Die Ärmel der Hemden hatten gewöhnlich eine beträchtliche Weite, schon deswegen, weil sie aus den vielen Schlitzen der Gewandärmel reich gekraust hervorschauen mußten. Muralto sagt in seiner Beschreibung des mailändischen Kostüms (1507): „Die Ärmel des Hemdes, die unter denen des Gewandes getragen wurden, waren so weit, daß zehn Ellen Leinwand nicht dafür ausreichten." Dieser Weite entsprach manchmal auch die Länge; so figurierte unter der Aussteuer Bianka Maria Sforzas ein Hemd mit weiten bis auf die Erde herabhängenden[1] Ärmeln, geziert mit Spitzen aus Gold und grüner Seide. In solchen Fällen war die Länge der Gewandärmel entsprechend.

Der tiefe Halsausschnitt gehörte durchaus zum Stil der Hochrenaissance, und zwar der viereckige und leicht gerundete, eine Hemdentracht aber, wie die von Tizians Herzogin von Urbino[2] (vgl. auch Tafel 126; 128; 131), verstieß dagegen und war eine importierte Mode. Die Fürsten und ihre Höflinge waren denn auch mit wenigen Ausnahmen immer die ersten, die begierig nach den fremden, namentlich den höfischen Moden griffen. Ein italienisches Selbstbewußtsein in dieser Beziehung, wie wir es bei Isabella d'Este finden, war bei ihnen selten.

Ein Bestandteil der vornehmeren Kleidung, der hier nicht übergangen werden darf, waren die Handschuhe. Sie waren stets ein ziemlich kostbarer Artikel. Als Handbekleidung der Bischöfe (damit ihre Linke nicht wisse, was die Rechte tut) waren sie den Italienern schon seit sehr frühen Zeiten geläufig. Von diesen bischöflichen Handschuhen, die schon vor dem XII. Jahrhundert aus Seide bestanden und mit heiligen Symbolen bestickt waren, mag die Sitte aufgekommen sein, auch die profanen Handschuhe auf dem Rücken mit kostbarer Stickerei zu versehen. Als Material für die letzteren kam hauptsächlich Ziegen-, Gems[3]- und Hundeleder, für die Hand-

1) E. Verga, S. 26f. – 2) Reproduziert in Band IV. der vorliegenden Publikation. – 3) Im Jahre 1294 wurde in Bologna einer Dame u. a. ein Paar Handschuhe aus Gemsleder gestohlen (Rodocanachi, S. 124).

schuhe der Falkner Hirsch- oder Büffelleder in Betracht[1]. In Italien hat, wie es scheint, die Sitte des Handschuhtragens vor dem Ende des XV. Jahrhunderts keine größere Verbreitung gefunden. Nur selten begegnet man ihnen auf den Bildern der Zeit, und dann handelt es sich um leichte Exemplare. Der eigentliche Handschuhluxus setzt um die Wende des Jahrhunderts ein. Um diese Zeit fangen die großen dicken, mit Pelz gefütterten und mit Seide, Gold und Perlen bestickten Handschuhe an aufzutreten, gegen die sich denn auch bald die Luxusverordnungen wenden. So wurde 1529 in Pistoja verboten, Handschuhe zu tragen, die mit mehr als fünf (eine pro Finger!) Perlen bestickt waren. In Cremona wurden 1547 die gestickten und die mit Zobel gefütterten Handschuhe überhaupt verboten, und Herzog Cosimo I. erlaubte den Frauen von Florenz nur den Besitz eines Paares im Werte von zehn Skudi.

Seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurden die Handschuhe parfümiert, und Piccolominis Raffaella sagt sogar geradezu: „Die vornehme Dame soll kostbare Handschuhe tragen, *sonst aber* kein Parfüm an ihrem Leibe verwenden[2]..." Handschuhe und Parfüm gehörten so eng zusammen, daß in Mailand die Handschuhmacher und Parfümfabrikanten eine gemeinsame Zunft bildeten[3]. Als Isabella d'Este 1518 der Königin von Frankreich, die ziemlich abgenutzte Handschuhe trug, weil sie keine andern auftreiben konnte, zwölf Paar nach ihren Angaben in Mantua angefertigte als Geschenk übersandte, rieb sie sie, damit sie die Hände weich, weiß und wohlriechend machten, innen mit einer duftenden Salbe ein. Diese zersetzte sich unterwegs, und als sie ankamen, verbreiteten sie einen wenig angenehmen ranzigen Geruch. Die Königin empfing die kostbare Gabe mit der allergrößten Befriedigung, und es fehlte nicht viel, so hätte sie sich über das eigenartige moderne Parfüm noch besonders gefreut[4]. Isabella Gonzaga, die Markgräfin von Mantua, um noch ein Beispiel für die Wertschätzung der Handschuhe anzuführen, schenkte 1502 dem Gesandten Frankreichs, mit dem sie sich anläßlich der ferrare-

1) Vgl. Viollet-le-Duc, *Du Mobilier*, Bd. III, Artikel *gant*. – 2) S. 33. – 3) Malaguzzi Valerie, S. 250. – 4) Ebenda, S. 253.

sischen Hochzeit fast eine Stunde lang vertraulich unterhalten hatte, als besonderes Zeichen ihrer Gunst unter zierlichen Worten ihre Handschuhe, die sie zu diesem Zwecke von den Händen zog[1].

Die Demokratisierung der Prunkkleidung, von der wir oben gesprochen haben, zeigt sich besonders in dem Umstande, daß die Kurtisanen sich die Tracht der vornehmen Damen aneigneten. In den italienischen Novellen kommt mehrmals die Klage von Edelfrauen wieder, daß die Kurtisanen ihnen die Kleidung nachmachten und so den Unterschied zwischen ihnen verwischten. Zwar war die Tracht der Kurtisanen fast überall Beschränkungen unterworfen, indem ihnen z. B. verboten war, sich in mehrfarbige oder weiße Gewänder zu kleiden, Turbane, Gürtel, offene Haare usw. zu tragen, oder indem ihnen eine bestimmte Farbe und eine bestimmte Stoffart zur Pflicht gemacht wurde –, aber solche Bestimmungen galten gewöhnlich nur für die, die sich ihnen unterwarfen. Die anderen ließen sich auch durch die drastischsten Mittel, worunter bei Übertretung von Kleidervorschriften namentlich das Auspeitschen[2] eine Rolle spielte, nicht abhalten, ihre Person möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen. Eine sehr charakteristische, so gut wie unbekannte und hier zum erstenmal übersetzte Novelle des Senesen Pietro Fortini (ca. 1550) zeigt in lebendiger Weise eine Episode aus dem Kampfe der höheren Stände für ihr Kleidungsprivileg und zugleich die Ohnmacht der Gesetzgeber gegenüber der weiblichen Beharrlichkeit in Dingen der Kleidung. Sie möge diesen Teil unserer Darstellung beschließen[3].

„Unlängst hörte ich erzählen, daß in den vergangenen Fasten in Rom eine schöne und kluge Kurtisane war, von der man mehr als von den andern sprach, und die jeder wegen ihrer göttlichen Züge

1) Gregorovius, S. 213. – 2) In Rom wurde 1570 die Kurtisane Imperia, nicht zu verwechseln mit Agostino Chigis Freundin, mit Ruten gepeitscht, weil sie in der Umgebung von Rom in Männerkleidung betroffen wurde (was seit 1522 verboten war). – 3) *Le piacevoli et amorose notti dei Novizi,* Novelle 19, publiziert in: *Tre Novelle inedite di Pietro Fortini, Padova 1870.*

bevorzugte; und da sie die Erbin aller Schönheit zu sein schien, besaß sie zur Hebung derselben viele Gewänder. Ihr Ansehen war genau so groß, als ob sie eine Dame von hohem Rang gewesen wäre, und in ihrem Hause verkehrten nur Kardinäle und große Herren. Die Kurtisane ging nun, da sie außerordentlich bevorzugt und von jedermann mehr als die anderen Kurtisanen begehrt war, gekleidet, wie es ihr gefiel, und meist nur mit dem *batticulo*[1], wie alle Edeldamen zu gehen pflegen. Als nun diese Kurtisane am Morgen des Verkündigungstages in Santa Maria sopra Minerva war, wo an diesem Morgen in Gegenwart des Papstes ein feierlicher Festgottesdienst abgehalten ward, und den *batticulo* anhatte, setzte sie sich, wie es für ihr Gewand paßte, unter die Edelfrauen und sah edler und vornehmer aus als diese. Eine der ersten Edeldamen Roms, die in einen der jüngsten und reichsten Kardinäle verliebt war, welcher diese Kurtisane heiß und innig liebte, so daß er viel Geld für sie opferte, sah den Splitter in anderer Leute Auge, aber den Balken im eigenen nicht, und da sie große Liebespein litt, glaubte die Törin, daß ihr adliges Blut die wunderbare Schönheit und feine Lebensart der schönen und klugen Kurtisane übertreffe, und konnte sich in ihrer Eifersucht und ihrem Ärger, als sie die Kurtisane neben sich sah, nicht enthalten, ihre Gesinnung zu offenbaren und, zu ihrer Nachbarin gewandt, voll Gift und Galle zu sagen: ‚Wohin ist es mit uns armen Edelfrauen gekommen! ist doch in der Kleidung kein Unterschied mehr zwischen den Kurtisanen und uns; aber wenn in dieser Kirche zehn wären, die so dächten wie ich, so würden wir ihr diese Kleider vom Leibe reißen.' Auf diese Worte hin wollte die Kurtisane zeigen, daß sie artiger und gütiger und trotz ihrer niedrigen Herkunft und ihres Gewerbes besser erzogen sei, und sagte mit bescheidenen, freundlich klingenden Worten: ‚Wisset, Madonna, wenn heutzutage

1) Der *batticulo* war eigentlich der Rückenteil der Rüstung unter dem Gürtel; Ulrich übersetzt dieses Wort in seiner kurzen Inhaltsangabe mit Tournure, es scheint sich aber um ein größeres Kleidungsstück gehandelt zu haben, das allerdings in der Gegend des Gesäßes eine besonders auffallende vielleicht frackschoßähnliche Gestalt gehabt haben muß.

die Kurtisanen nicht von den Edeldamen zu unterscheiden sind, so bedauern wir Kurtisanen das angesichts des großen Schadens, den wir dadurch erleiden, mehr als Ihr Edeldamen; ist es doch ein schlechter Tausch, den wir gemacht haben; denn wir haben Euch nur die Form und Art der Gewänder, wodurch Ihr nicht das geringste verliert, Ihr uns aber unser Gewerbe, die Art, wie wir uns geben, und unsere Handlungen genommen, wodurch wir bankrott und übel dran sind.' Als die Edeldame, die sich bewußt war, den Kurtisanen ins Handwerk zu pfuschen, diese beißende Antwort vernahm, hielt sie es aus Furcht vor noch schlimmeren Äußerungen für besser, zu schweigen. Die Worte der Kurtisane hatten eine solche Wirkung, daß die Edeldame keiner mehr einen Vorwurf daraus machen wollte, daß sie das bewußte Kleidungsstück trug. Dieser Vorfall kam vielen Kurtisanen zu Ohren, und die Folge war, daß fast alle sich den *batticulo* zulegten und in Rom in der Tracht der Edelfrauen herumgingen. Als die römischen Edelleute diese Anmaßung sahen, gingen sofort viele von ihnen zum Senator und zeigten die Kurtisanen an, worauf alle, die in jenem Gewande gesehen worden waren, alsbald vorgeladen wurden. Um nicht in Strafe zu verfallen, taten sich zwei von den klügsten und weniger begehrten Kurtisanen zusammen und gingen gemeinsam zu dem Senator, vor den sie geladen waren. Sie fanden bei dem Senator alle Konservatoren, und als sie an Ort und Stelle waren, sagten sie: ‚Wir sind vor Eure Herrlichkeiten geladen worden und wissen nicht warum.' Kaum hatten sie das gesagt, als einer der Konservatoren, der hochmütigste und am wenigsten einflußreiche ausrief: ‚Ei, ihr Schelminnen, ihr wollt auch noch behaupten, daß ihr nicht wißt, weswegen ihr hier steht?' Damit wandte er sich zu dem Senator und sagte: ‚Das sind die Weiber, die so frech sind, daß sie unsern Frauen die Form der Gewänder gestohlen haben.' Die wackeren Frauen ließen sich dadurch keineswegs erschrecken, wechselten die Farbe nicht, erinnerten sich vielmehr der Worte der schlagfertigen Kurtisane, und da sie wußten, was auf dem Spiele stand, machten sie sich dieselben zu eigen und sagten: Herr Senator, Eure Herrlichkeit sehen aus, als seien sie von hohem Gerechtigkeitssinne erfüllt,

hören Sie daher unsere Gründe an, und wenn wir gefehlt haben, so geben Sie uns die Strafe, die unser Vergehen verdient. Sie wissen, daß, wenn ein angesehener Kaufmann seinen Zahlungsverpflichtungen nicht mehr nachkommen kann und infolge der Bemühungen der Konkurrenz seinen Kredit schwinden sieht, er, um wieder zu Ruf zu gelangen, sich aufs Bauen verlegt, ein großes palastähnliches Gebäude errichtet, einen schönen Stall voller Pferde hält, großen Kleideraufwand treibt und tagaus, tagein Bankette und ähnliches veranstaltet. Nun, dieser bankrotte Kaufmann sind wir Kurtisanen, und wir können uns hier in Rom nicht mehr halten, weil uns die Edeldamen unser Gewerbe entzogen haben. Jetzt aber schlagen sie, nur weil wir ihnen das bißchen *batticulo*, das doch wahrhaftig nichts zu bedeuten hat und sie kaum schädigt, nachgemacht haben, so gewaltigen Lärm. Da sie nun sozusagen um nichts und wieder nichts so stark aufbegehren, verlangen wir auch, was uns zukommt, nämlich daß sie uns unser Gewerbe wieder zurückgeben und den Schaden, den wir erlitten haben, wieder gut machen. Tun sie das, so werden wir ihnen ihre Tracht wieder zurückerstatten.

Als die Herren Konservatoren die Kurtisanen so klug reden hörten und erkannten, daß sie die Wahrheit sprachen, wußten sie nicht, was sie ihnen antworten sollten, befahlen ihnen aber als stolze und unverständige Männer: ‚Wir wollen nicht, daß Personen, die nicht innerhalb dieser alten Mauern Roms geboren sind, die Kleidung der Römerinnen tragen, mögen sie nun ehrbar oder unehrbar sein; ihr sollt sie daher in Zukunft nicht mehr tragen, bis heute aber sei es euch verziehen.‘ Mit dieser Ermahnung entließen sie sie. Darauf ließen sie in Rom ausrufen, daß keine nicht in Rom geborene Frau, unter welchem Vorwande es immer sei, wenn sie keine besondere Erlaubnis von den Konservatoren habe, wagen dürfe, den *batticulo* zu tragen; wer ihn ohne Erlaubnis trüge, sollte der schimpflichen Strafe des Auspeitschens unterworfen werden.

Kaum hörte man diese törichte Verordnung in den Straßen Roms ausrufen, als sich in den geselligen Vereinigungen und Kneipgesellschaften ein gewaltiges Murren erhob, und viele Tage lang hatte

Pasquino viel mit den Sonetten zu tun; denn es verging kein Morgen, an dem nicht acht oder zehn Sonette in der Form von Zitationen und Untersuchungsprotokollen wegen diebischer Aneignung des Kurtisanengewerbes angeheftet worden wären, und die betreffenden Edelfrauen wurden mit Namen genannt und als schlimmer denn Kurtisanen bezeichnet. Als die Edelleute das vernahmen, bereuten sie, gegen die Kurtisanen vorgegangen zu sein, und da jeder von ihnen fürchtete, man könnte auf ihn wie auf viele andere mit Fingern zeigen, beschlossen sie, die Kurtisanen könnten tragen, was sie wollten, und gaben ihnen alle Freiheit. So teilten sich die Kurtisanen und die Edeldamen friedlich in die Kleidung wie in das Gewerbe, die Unterlegenen aber waren die Edeldamen, und sie brauchten für den Spott nicht zu sorgen."

Der Kleiderluxus war in Italien größer als anderwärts. Montaigne, der 1580 nach Rom kam, sagt von den schönen Edeldamen, die den Karnevalsunterhaltungen beiwohnten: „Was den Reichtum ihrer Gewänder anlangt, so lassen sich die unsrigen damit gar nicht vergleichen; alles ist voll von Perlen und Edelsteinen[1]." Wie in Rom war es auch in anderen Städten[2], namentlich Norditaliens. Dieser Zustand bereitete den Gesetzgebern schwere Sorgen. Sie waren, wie wir gesehen haben, nicht Psychologen genug, um das Richtige zu treffen, und, mit wenigen Ausnahmen, nicht klug genug, sich durch die sich immer aufs neue erweisende Wirkungslosigkeit ihrer Ver-

1) Buch XII, Kap. 20. — 2) Fortini beschreibt in Novelle 21 das Kostüm, das sich ein in Siena auf Liebesabenteuer ausgehender Mönch geliehen hatte: „Nach einigen Tagen stellte sich Fra Tiberio wieder ein in einem Gewand, das ihm ganz das Aussehen eines Kapitäns verlieh. Er hatte einen rosenfarbenen Mantel an mit einem handbreiten Sammetstreifen, Hosen von weißem Sammet, gefüttert mit Silberstoff, und ganz mit Silbertressen besetzt, ein Wams von weißem mit Silberstoff gefüttertem Atlas, ein Barett von Sammet mit einer Feder, Nestelspitzen und Medallien aus Gold, dann Degen und Dolch, Schuhe von Sammet und Handschuhe, die so stark parfümiert waren, daß sie wie ein ganzer Laden von Wohlgerüchen dufteten. Er trug sogar eine goldene Kette im Werte von sechzig Scudi und soviele goldene und silberne Ringe, daß die Finger ganz darunter verschwanden und soviel Schmuck, daß ich gar nicht fertig würde, wenn ich alles aufzählen wollte." (Band I, S. 403 der zit. deutschen Ausgabe.)

bote von deren Wiederholung abbringen zu lassen. Und doch hätten die Gelehrten unter ihnen bei Diodorus Siculus einen Fingerzeig finden können. Dieser erzählt von den Verordnungen, durch die Zaleukos die Üppigkeit der Lokrier eindämmte. Danach durfte eine Frau freien Standes nicht mehr als eine Dienerin hinter sich hergehen lassen, es sei denn, sie sei betrunken, auch nächtlicherweile die Stadt nicht verlassen, noch goldenes Spangenwerk an sich tragen, oder stickereigeschmückte Kleider, es sei denn, sie gäbe als Dirne ihren Leib öffentlich preis; ferner sollte keinem Manne, Zuhälter und Bordellwirte ausgenommen, gestattet sein, an seinen Fingern goldne Ringe oder an seinem Leibe feine weiche Kleider zu tragen wie die aus milesischem Gewebe gefertigten.

Diese Stelle aus dem alten griechischen Schriftsteller regte Montaigne zu den Betrachtungen an, die er im 43. Kapitel des 1. Buches seiner Essais niederlegte[1]. Die Blätter, auf die sie 1580 gedruckt worden waren, vergilbten, während die Aufwandgesetze noch lange lustig weiter blühten[2].

1) Vgl. die deutsche Ausgabe (München und Leipzig 1908 bis 1911 bei Georg Müller) Bd. I, S. 202 ff.

2) Indessen muß hervorgehoben werden, daß es eine Stadt in Italien gab, deren Lenker sich diese diodorische Weisheit zu eigen gemacht hatten: Brescia. Hier war es den Kurtisanen erlaubt, die sonst verbotenen Sachen zu tragen, „im Vertrauen darauf, daß die ehrbaren Frauen, auf ihren Ruhm eifersüchtig, besser den Verordnungen gegen den Aufwand gehorchen würden, um nicht mit den anderen verwechselt zu werden“ (Malaguzzi Valeri, S. 264, nach Verga).

HAARTRACHTEN UND SCHMINKE

Die äußere Erscheinung des Renaissancemenschen wurde nicht nur durch seine Kleidung bestimmt: ein Element, das ihr an Wichtigkeit kaum nachstand, war die Behandlung des Haares – seine Färbung, seine Anordnung und seine Ergänzung durch Füll- und Schmuckmaterialien. Es liegt in der Natur der Sache, daß wir uns hier fast ausschließlich mit den Frauen zu beschäftigen haben. Was nun zunächst das Färben anlangt, so war es bei den Frauen der besseren Stände lange Zeit so gut wie allgemein üblich und wurde mit einer Hingabe betrieben, die es als die wichtigste Angelegenheit der intimeren Toilette erscheinen läßt. Es handelt sich dabei eigentlich nur darum, dunklem Haar eine der vielen Nuancen von Blond zu verleihen[1], die den nördlichen Völkern von Natur eigen sind und den Bewohnern der Appenninenhalbinsel schon seit den ältesten Zeiten bekannt wurden. Es steht zu vermuten, daß dieses Blondfärben in Italien eine nach vielen Jahrhunderten zählende Geschichte hat, und man darf daher Bedenken tragen, es eine Mode zu nennen. Wir werden im dritten Bande dieses Werkes, der die Typen der Renaissance behandelt, auf diesen Punkt zurückkommen, hier möge die Tatsache der Vorliebe für blondes Haar genügen.

Die literarischen Belege für die Zeit, die uns hier beschäftigt, beginnen mit einigen Rezepten zum Blondfärben der Haare in einer anonymen Sammlung aus dem XIII. Jahrhundert. Seitdem wird dieses wichtige Kapitel in einer großen Zahl von Traktaten behandelt. Die schon durch die Persönlichkeit ihrer Verfasserin interessanteste dieser

1) Doch kam es vor, daß elegante Damen den einen Tag mit blonden, den andern mit braunen Haaren erschienen. (Malaguzzi Valeri.)

Abhandlungen sind die *Experimenti* der Caterina Sforza[1], bei der sich männlich kriegerischer Geist und weibliche Eitelkeit die Wage gehalten zu haben scheinen. In ihren Rezepten für das Blondfärben der Haare spielt ein Destillat aus Asche von entrindetem Buchenholz eine große Rolle[2]. Mit diesem Wasser mußten die Haare oft gewaschen und dann jedesmal an der Sonne getrocknet werden. Mit welcher Sorgfalt diese Prozedur vorgenommen wurde, ersehen wir aus dem Kostümwerk von Vecellio. „In Venedig", schreibt er (Fol. 145), „befinden sich auf den Dächern der Häuser quadratische Aufbauten aus Holz in Form von offenen Loggien im Gebrauch; auf dem venezianischen Festlande sind diese Loggien gemauert und überdacht nach Art jener, die man in Florenz[3] sieht und die dort *terrazzi* genannt werden. Auch in Neapel hat man auf den Häusern offene Loggien, die man dort *battuti* nennt, und deren Boden aus einem Gemenge von grobem Sand und Kalk besteht, das so sorgfältig gestampft wird, daß es dem stärksten Platzregen widersteht. Um also ihre Haare blond zu machen, halten sich die Venezianerinnen ebensoviel oder noch mehr auf der *altana*[4] (so nennen sie jenen hölzernen Aufbau) auf wie in ihrem Schlafzimmer und setzen ihren Kopf den ganzen Tag der Sonne aus. Gewöhnlich sitzen sie dort, wenn die Sonne am heißesten ist, und befeuchten sich den Kopf mit einem kleinen, an der Spitze einer Spindel befestigten Schwamm, den sie in ein Wasser tauchen, das sie entweder kaufen oder selbst herstellen. Diese Befeuchtung wiederholen sie, so oft die Haare von der Sonne getrocknet worden sind, und dadurch machen sie sie so blond, wie wir sie immer sehen. Sie haben zu diesem Zwecke einen Strohhut ohne Kopf auf, den sie *solana* nennen, und der durch die Größe seiner Krempe die Haare ausgebreitet hält und das Gesicht gegen die Sonne schützt."

Die Napolitanerinnen färbten sich nach Vecellio (Fol. 255) die Haare mit Hilfe eines besonderen Wassers, so daß sie aussahen wie Silber – also wohl aschblond. Als Lukrezia Borgia sich zu ihrem

1) Vgl. ihr Bildnis in Band IV. der vorliegenden Publikation. – 2) Vgl. Rodocanachi, S. 109ff. – 3) Erwähnt bei Sacchetti, vgl. oben S. 21. – 4) Vgl. Tafel 77.

dritten Gatten, Alfonso d'Este, nach Ferrara begab, machte sie mehrmals Station, um sich die Haare zu waschen; denn wenn sie damit zu lange wartete (z. B. acht Tage), bekam sie Kopfschmerzen. Dieses mehrmalige Kopfwaschen während der Reise geschah untertags und scheint sehr umständlich gewesen zu sein, da Lukrezia immer einen ganzen Tag dazu brauchte. Deshalb mußte auch ihr Einzug in Ferrara um einige Tage verschoben werden[1]. Da Lukrezia als blauäugig und weißhäutig geschildert wird, ist anzuehmen, daß sie von Natur helles Haar hatte – künstlich erzielt wird wohl nur die wundervolle Goldfarbe gewesen sein, die von den Zeitgenossen daran gerühmt wird. In der Tat war es auch nicht nur das Bleichen der Haare, was erstrebt wurde, sondern die Erzeugung eines metallischen Schimmers. Über die besondere Schätzung des Blonden, der wir in den Werken der zeitgenössischen Dichter und Schriftsteller begegnen, werden wir im zweiten Bande dieses Werkes, der dem Schönheitsideal der Renaissance gewidmet ist, näheres erfahren. Hier sei nur erwähnt, daß dazu schwarze Augen verlangt wurden.

Das Aussehen der Haare und ihr Verhältnis zu den Augen auf manchen Bildern des frühen XV. Jahrhunderts lassen die Vermutung zu, daß auch die jungen Männer sie zuweilen gebleicht haben. Diese Vermutung erhält eine Stütze durch die Tatsache, daß der Gebrauch der Schminke bei den italienischen Stutzern bezeugt ist. Schminken und Haarfärben stehen aber in einem engen Zusammenhang, weil gefärbtes Haar den Ausdruck des Gesichtes verändert und nicht selten eine Korrektur durch den Schminklappen oder den Pinsel erfordert. Die Haare der jungen Leute auf den Tafeln 15, 17 und 18 deuten darauf hin, daß ihr Aussehen auf besondere Toiletettenmanipulationen zurückzuführen ist.

Die Vorliebe für das Blond führte zu einer eigenartigen Mode, die von Villani für Florenz und die Jahre 1324 und 1326 bezeugt ist. Es sind die dicken Flechten aus gelber und weißer Seide, von denen oben[2] die Rede war. Diese Mode, die das Mißfallen der Florentiner erregte, erlebte 100 Jahre später eine Auferstehung, über die

1) Gregorovius, Lucrezia Borgia, S. 195 f. – 2) S. 12.

uns die Gemälde der Zeit unterrichten. Eine der beiden stehenden Frauen auf der Anbetung der Könige des Umbrers Gentile da Fabriano (Tafel 13) zeigt einen solchen aus Seidenzöpfen gebildeten Turban. Unter ihm kommen, ganz fein angedeutet, ein schwarzes Samtband und rechts und links eine Strähne ganz hellen Haares hervor. Weitere Beispiele liefern die ungefähr gleichzeitigen Fresken des Palazzo Borromeo in Mailand.

Bereits im XIII. Jahrhundert stopfte man den Teil der Haarnetze, der unter der Kopfbedeckung im Nacken hervorsah, mit Baumwolle und Wolle aus, um dem Haar ein volleres Aussehen zu verleihen. Die Verwendung falscher Haare ist in Frankreich schon für das XII. Jahrhundert bezeugt, wo der Umfang der Frisuren fremde Zutaten erforderte; für Italien dürfte ein gleiches anzunehmen sein, da in jenen frühen Jahrhunderten die Moden in den Mittelmeerländern im wesentlichen gleich waren. Mit dem Aufkommen einfacherer Frisuren kam der Gebrauch falschen Haares wieder ab, aber nur, um wieder aufzuleben, wenn die Mode es verlangte. Besonders stark war er im XIV. Jahrhundert, das vielleicht die bizarrsten Frisuren aufzuweisen hatte. Der Klerus mochte dagegen predigen und die Dichter Satiren schreiben, soviel sie wollten, sie vermochten die Autorität der Mode nicht zu erschüttern und vermögen es auch heute nicht, was sie freilich nicht abhält, es immer wieder zu versuchen. Doch gab es auch unter den Geistlichen einsichtige Leute, die die Aussichtslosigkeit dieses Kampfes einsahen, wie der oben erwähnte Jesuitenpater und Papst Nikolaus V., der 1454 die Luxusverbote für Padua ganz abschaffte mit der Begründung, daß die Frauen dieser Stadt sich niemals daran gekehrt hätten und nichts dabei herauskäme, ihnen die Beobachtung derselben zur Pflicht zu machen. Ebenso fiel Pius II. (Piccolomini) dem Kardinal Vitelleschi in den Arm, als dieser 1460 in Bologna die früheren strengen Verordnungen noch überbot und die hartnäckigen Frauen exkommunizierte[1].

In dem oben wiedergegebenen Bericht des Giovanni Musso von

1) Rodocanachi, S. 123 u. 140.

1388[1] ist von einer eigenartigen Frisur die Rede, der wir auch auf einer ganzen Anzahl von Bildern begegnen. Es sind eine Art geflochtener runder Körchen, die entweder mit dem Kopfhaar oder mit falschem Haar bedeckt und durch ein System von Bändern aus verschiedenem Material festgehalten werden. Diese mehr oder minder ballonförmigen Gebilde, die über einer durch Ausrupfen der Haare künstlich erhöhten Stirn[2] den Hinterkopf bedeckten, wurden gewöhnlich zu langen, im Nacken mehr als vorne ausgeschnittenen, unmittelbar unter der Brust gegürteten, außerordentlich faltenreichen Schleppgewändern getragen und boten im Verein mit diesen einen Anblick, der ebenso seltsam wie majestätisch war. Die interessantesten Beispiele dafür bieten die Fresken des Palazzo Borromeo in Mailand und die Frauengestalten auf Tafel 21, 27, 33 und 97.

Wie der Geltungsbereich der Kleidermoden häufig auf eine Stadt und das von ihr beeinflußte Gebiet beschränkt war, so auch jener der Haartrachten. In beiden Beziehungen hat sich namentlich Venedig stets seine Eigenart zu wahren gewußt, wie die venezianischen Trachtenbücher und Gemälde mit aller Deutlichkeit erkennen lassen. Die Haartrachten der venezianischen Frauen erreichten zwar niemals die Schönheit der florentinischen, aber sie waren dafür stets originell. Eine Stelle aus dem Reisetagebuche des mailändischen Priesters Casola[3] zeigt uns, daß die Frauen in Venedig 1494 falsches Haar verwandten. Aus seinem Erstaunen über diese Feststellung ist zu schließen, daß dies in Mailand um diese Zeit nicht üblich war: „Was den Schmuck ihrer Köpfe anbetrifft," so schreibt er, „tragen sie ihr Haar über den Augen so stark gelockt, daß sie auf den ersten Blick eher wie Männer als wie Frauen aussehen[4] (Tafel 69 und 77). Der größere Teil ist falsches Haar, und daß weiß ich bestimmt, weil

1) S. 22 f. – 2) Charakteristische Beispiele für diese in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreitete Mode finden sich auf den Tafeln 21, 24, 27, 96, 97 und 99. – 3) Ich zitiere nach der englischen Ausgabe (S. 144). – 4) Während die Frauen in Mailand die Haare in der Mitte gescheitelt und so über die Ohren gelegt tragen, daß die Stirne ein Dreieck bildete, trugen die Männer neben einer ganz ähnlichen Frisur bereits eine andere, welche die Stirne vollständig verdeckte.

ich Massen davon auf der Piazza San Marco, auf Leinen aufgereiht, von Bauern feilgehalten sah. Ich erkundigte mich außerdem danach, unter dem Vorgeben, davon kaufen zu wollen, obwohl ich einen langen weißen Bart trug."

Vielleicht der bizarrste Kopfputz der Frauen war die Hörnerhaube (französisch *hennins*), unter der die Haare vollständig verschwanden. Sie wurde in Paris 1385 durch Isabella von Bayern, die Gattin Karls VI. von Frankreich, die sie bei ihrem Einzuge trug, eingeführt und behauptete sich dort, totzdem die Mönche wahre Hetzen dagegen veranstalteten und namentlich die Kinder (wie später Savonarola in Florenz gegen die luxuriös gekleideten Frauen) gegen ihre Trägerinnen aufstachelten, ungefähr fünfzig Jahre[1]. Etwa ebenso lange hielt sie sich in Italien. Beispiele davon finden wir vor allem auf der Darstellung der Hochzeit des Boccaccio Adimari mit der Lisa de'Ricasoli in Florenz (22. Juni 1420) und verschiedenen Trionfibildern[2]. Dieser Kopfputz, der große Ähnlichkeit mit einem umgedrehten Sattel hatte und während der Dauer seiner Herrschaft natürlich mannigfache Veränderungen erfuhr, bestand aus Goldstoff oder anderem kostbarem Gewebe und war oft mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Von seiner Spitze hing rückwärts gewöhnlich ein Schleier in reichen Falten auf den entblößten Nacken herab. Ob diese Hörnerhaube aus Deutschland oder aus Frankreich nach Italien gekommen ist, läßt sich nicht entscheiden. Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß die Bräute in Venedig gegen Ende des XVI. Jahrhunderts ihre Haare über der Stirn zu zwei stattlichen Hörnern emporfrisierten, „womit sie", setzt Vecellio, der dies berichtet (Fol. 127 a), hinzu, „die Göttin der Keuschheit[3] nachahmen wollen".

1) „Aber", sagt Monstrelet in seiner Chronik, „gerade wie die Schnecke, die, wenn man in ihrer Nähe vorübergeht, ihre Hörner einzieht und, wenn sie nichts mehr hört, sie wieder zum Vorschein kommen läßt, so machten die Frauen es auch, und gar bald, nachdem der genannte Prediger (der Karmeliter Thomas Conecte) die Gegend verlassen hatte, machten sie es wieder wie vorher und vergaßen seine Lehre, und stellten allmählich den alten Zustand wieder her, trugen zum Teil sogar noch höhere Hörnerhauben als zuvor." (Vgl. Viollet-Le-Duc, ***Du Mobilier***, III, S. 225 ff.) – 2) Vgl. die Tafeln: 17, 18, 23, 24, 27, 53 und 96. – 3) Minerva. Vecellio dachte wohl an das Ein-

Eine Art des Kopfputzes, die sich durch mehrere Jahrhunderte großer Beliebtheit erfreut hat, war die turbanförmige Haube. Wir finden sie bereits im XIV. Jahrhundert und bis weit in das XVI. hinein. Sie bestand in der Regel aus einem oder zwei zusammengerollten Stückchen kostbaren mehrfarbigen Stoffes und war vielfach mit Perlen und Edelsteinen besetzt. Manchmal bedeckte sie das Haar vollständig, manchmal bildete sie auch nur einen kranzähnlichen Ring, gewöhnlich ließ sie die Schläfenhaare frei zur Geltung kommen.[1] Isabella d'Este, die „Quelle und der Ursprung aller schönen Moden Italiens," wie sie von der Königin von Polen genannt wurde, griff auf diese Turbanform zurück und schuf aus Haaren und feingekraustem Stoff ein Gebilde in der Form eines Rippenkürbisses. Auf diesen umfangreichen Kopfputz, der den Namen *capigliara* erhielt, war Isabella sehr stolz. Alle Damen wollten diese „hervorragende Kreation" nachmachen, aber sie machte ihr ausschließliches Recht darauf geltend und gewährte – ein Zeichen hoher Gunst – nur ihren intimen Freundinnen die Erlaubnis, sie zu tragen[2]. Mit diesem Turban, der das Stirnhaar freiließ, zeigt sie uns das Bildnis der kaiserlichen Gemälde-Galerie in Wien, das von Tizian stammen soll. Auf einer Darstellung im Tempel von Gentile da Fabriano (vgl. das Detail auf Tafel 12) sehen wir eine Dame in einer pelzgefütterten, vorn und an den Seiten ausgezaddelten Houppelande (*opelanda*) aus rotbraunem Samt. Sie trägt einen großen Turban, der aus einem geblümten Streifenstoff zu bestehen scheint, vielleicht aber aus natürliehen oder künstlichen Blumen hergestellt ist. Die Mode, Blumenkränze und Federkronen zu tragen, erfreute sich namentlich in Florenz, aber auch in der Lombardei und in Umbrien großer Beliebtheit, besonders bei Mädchen und Jünglingen.

horn, das ebenso wie das Hermelin als Sinnbild der Keuschheit zur Renaissancezeit eine große Rolle spielte und auf allen Trionfizyklen vorkommt, oder er meinte Diana (Luna) mit dem über ihrem Kopfe schwebenden Halbmond.

1) Vgl. die Tafeln: 11, 12, 17, 81, 91, 121, 127. – 2) Vgl. A. Luzio: *Isabella d'Este e la corte sforzesca (Arch. stor. Lomb.* 1901, pag. 171), zit. nach Malaguzzi Valeri S. 256. – Vgl. das Bildnis Isabellas in Band IV der vorliegenden Publikation, oder den ganz ähnlichen Kopfputz auf Tafel 127 dieses Bandes.

Eine Stelle in Boccaccios bitterböser Satire *Il Corbaccio* zeigt uns, daß auch ältere Frauen, um sich ein jugendliches Aussehen zu verleihen, solche Blumenkränze trugen[1]. „Überaus lächerlich", heißt es da, „war es mit anzusehen, mit welcher Sorgfalt und Peinlichkeit sie ihr Haar aufsteckte. In jüngeren Jahren, obwohl schon näher den 40 als den 30 – sie selbst freilich gerade keine große Rechnerin, sprach von 28 – pflegte sie nicht im Frühling, nein selbst im Winter aus sechs verschieden Pflanzen und ebensoviel Blumen, woher sie immer sie bekommen konnte, kleine Kränze herzustellen. Dazu stand sie in aller Frühe auf, weckte die Zofe, und nachdem sie sich Gesicht und Hals mit ihren verschiedenen Salben beschmiert und die Gewänder, die sie gerade bevorzugte, angelegt hatte, nahm sie vor einem großen Spiegel Platz, oder auch vor zweien, um sich von allen Seiten besehen zu können. Auf der einen Seite mußte die Zofe stehen, auf der anderen waren mindestens sechs Flaschen aufgestellt, feines Glas, Harz und anderer Kram mehr. Nachdem sie sich die Haare sorgfältig hatte kämmen und wieder um den Kopf legen lassen, kam darauf ein Wulst von Seide, den sie Flechten nannte. Darüber wurde ein Haarnetz aus feinster Seide geschlossen und dann ließ sie sich die hergerichteten Kränze und die Blumen reichen, setzte jene auf und verteilte diese auf dem Kopfe, zahlreich wie Pfauenaugen, und zog dazu fortwährend den Spiegel zu Rate. Als aber das Alter kam, als die Haare zu bleichen begannen und den Schleier erforderten, da befestigte sie die Blumen am Busen und hüllte sich mit Hilfe der Zofe in die Schleier. Dabei hatte sie tausenderlei auszusetzen: „Dieser Schleier ist nicht gelb[2] genug, der da hängt zu sehr herab, steck den hier niederer, der an der Stirn ist nicht straff genug gespannt. Weg mit der Nadel, steck sie dorthin! Hier, den am Kinn zieh fester an."

1) Giovanni di Boccaccio, Das Labyrinth der Liebe, *Il Corbaccio*, eine Schmähschrift gegen ein übles Weib, übers. v. Wilhelm Printz, Leipzig 1907, S. 94 f. – Blumenkränze finden wir auf den Tafeln 21 u. 36. – 2) „Gelbe Stirnbinden und Schleier galten im 12. bis 15. Jahrhundert für besonders modisch und fein. Sie bekamen aber einen verdächtigen Schein, weil sie gern von leichtfertigen Hübscherinnen getragen wurden." (Weinhold).

Auf der Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano finden wir im Gefolge der Könige einen jungen Mann, der einen Turban aus Pfauenfedern trägt, auch eine der Damen auf dem Bilde der Adimari-Ricasolihochzeit (Tafel 17) und auf dem Trionfo, der auf Tafel 23 wiedergegeben ist, scheint einen solchen aufzuhaben. Daß es sich hier nicht um eine Phantasie der betreffenden Maler handelt, beweisen die Rechnungsbücher der Alessandra Macinghi negli Strozzi von 1447. Es ist darin von einem Kranz *(ghirlanda)* aus 800 auserlesenen Pfauenfedern und 11 Rosetten aus demselben Material die Rede, dazu kamen noch Silber, Perlen, Flittergold, rote und blaue Schmelzblumen[1]. Nach der Menge des darauf verwandten Materials zu schließen, muß dieser Kranz recht umfangreich gewesen sein. Die *Ghirlande*, gegen die sich die Luxusverordnungen immer wieder richteten, bestanden häufig aus den kostbarsten Materialien, wie schon aus dem großen Florentiner Luxusgesetz von 1330 hervorgeht. Der Maler Domenico Ghirlandajo stammte von einem Goldschmied ab, der solche *ghirlande* aus Gold, Silber usw. anfertigte und danach *ghirlandajo*, der Girlandenmacher, hieß[2].

Neben den *ghirlande* waren es die Haarnetze, die Gelegenheit zur Entfaltung von Luxus boten. Sie bestanden ursprünglich aus leinenen Fädchen oder Bändchen, dann fertigte man sie aus Seide, aus Gold- und Silberfäden und besetzte sie schließlich mit Perlen und Edel-

1) C. Guasti, *Lettere di una Gentildonna Fiorentina. Firenze* 1877, S. 19f. Die Federn des Pfaus, des Fasans und des Reihers hatten bei den Rittern des Mittelalters bis Ende des XV. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung. Besonders feierliche Eide, namentlich in Liebessachen, wurden bei diesen Vögeln geschworen, und so galten ihre Federn als das Sinnbild der Treue in Liebes- und wohl auch in Glaubensdingen. Daher trägt Caterina Strozzi, die junge Braut, den Kranz aus Pfauenfedern, der Begleiter der heil. drei Könige bei Gentile du Fabriano einen Turban aus solchen und ebenso die Dame, die wir auf dem Triumph der Keuschheit (Tafel 23) damit geschmückt sehen. Die Trägerin des Pfauenfederturbans auf der Adimari-Ricasolihochzeit gibt sich dadurch als die Braut zu erkennen. — 2) Vasari, Ed. Milanesi, Firenze 1878, tom. III, S. 254. Nach Vasari wäre Domenicos Vater dieser Girlandenmacher gewesen, wogegen aber der Name Domenico di Tommaso del Ghirlandajo spricht. Auch ist Vasaris Ansicht, daß Tommaso der Erfinder dieser *ghirlande* gewesen sei, nicht haltbar, wie schon aus dem Edikt von 1330 hervorgeht.

steinen. Ein besonders hübsches Exemplar findet man auf dem angeblichen Bildnis der Beatrice d'Este von Ambrogio de Predis in der Ambrosiana zu Mailand (Tafel 113). Es besteht aus Goldfäden, reicht bis auf den Nacken herab und ist längs des ganzen Randes mit Perlen besetzt. Daß es aber nur ein Schmucknetz ist, beweist ein Haarnetz aus schwarzem Samt, das sich darunter erkennen läßt. Den Kopfschmuck vervollständigt ein mit Edelsteinen und hangenden Perlen besetztes goldenes Stirnband, dessen Schleife an der Seite des Kopfes geknüpft ist. Dieses Stirnband *(ferronière)* ist in anderen Fällen nichts weiter als der Samtrand eines Haarnetzes, das wagerecht über den oberen Teil des Kopfes gezogen wird[1]. Außerhalb der Lombardei kommt es selten vor, und auch dort scheint es nur in den ersten Jahrzehnten des XVI. und dem letzten des XV. Jahrhunderts Mode gewesen zu sein.

In der Form diesem Haarnetz ähnlich war die anliegende Haube *(scuffia)*, die in der Regel den Hinterkopf bedeckte. In ihrer einfachsten Form – als ein Stück Leinwand, das den Kopf und die Ohren bedeckte, finden wir sie auf den Bildern des Palazzo Schifanoja (Tafel 55–57). Wir begegnen ihr zuerst als einem Bestandteil der männlichen Kopfbekleidung. Sie wurde unter dem Hut oder dem turbanähnlichen Cappuccio getragen und hieß – wenigstens in Florenz – *cappuccio a gote*, d.h. Backenkappe. „Mit einer großen Backenkappe, wie wir sie von den Geistlichen tragen sehen, nahm er im Chor Platz", lesen wir in einer Novelle Boccaccios. Diese leinene oder seidene Backenkappe, die unter dem Kinn vermittelst zweier Bändchen zusammengebunden werden konnte, bildete auch die traditionelle Kopfbedeckung der venezianischen Dogen, die sie unter ihrem *Corno* trugen. Auch die Päpste trugen sie früher. Am bekanntesten ist sie vielleicht von dem Dantebildnis im Bargello. In der Regel wurde sie nur von älteren Männern getragen, ursprünglich vermutlich, um den kahl gewordenen Kopf vor Erkältung zu schützen. Netzartige Hauben, die jedoch die Ohren frei lassen, finden sich noch

1) Vgl. das weibliche Bildnis von Beltraffio in der *Pinacoteca Comunale* zu Mailand in Bd. III der vorliegenden Publikation und (weniger deutlich) auf Tafel 116.

im XVI. Jahrhundert bei Männern, z. B. auf einem Bildnis Giulianos de' Medici von Allori[1]. Die weibliche *scuffia* weist unendliche Variationen auf, von dem einfachen mehr oder minder kunstvoll aufgesteckten und geformten Schleier, der namentlich in Ghirlandajos Santa-Maria-Novella-Fresken die malerischsten und anmutigsten Drapierungen zeigt, bis zu der steifen, edelsteinbeladenen Haube großer Damen (vgl. besonders Tafel 99), von den häßlichen Hörnerwülsten auf den Köpfen der Mädchen, die die Schifanoja-Fresken bevölkern, bis zu der geschmackvollen Widderhornhaube bei Pinturicchio (Tafel 64, 65 und 66). Die letztere scheint besonders beliebt gewesen zu sein; denn sie kommt schon auf dem Grabstein der 1383 gestorbenen Caterina Capogalli in der Apostelkirche in Rom vor[2].

Über die männliche Haartracht ist wenig zu sagen. Die germanische Sitte, die Haare als Zeichen des freien Mannes lang zu tragen, wirkte bestimmend auf die italienische Haartracht ein. Das Haar wurde in der Regel so getragen, daß die Nackenlocken in der Höhe der Mundlinie aufhörten. Zuweilen, besonders in Venedig (vgl. Tafel 70ff.) fielen sie aber auch bis auf die Schultern herab. Im XIII. und XIV. Jahrhundert wird das Stirnhaar vielfach zu einer breiten horizontalen Locke frisiert, ebenso die Spitzen des Nackenhaares, die man häufig nach innen gedreht findet. Schlichtes Haar wurde im XV. Jahrhundert und wohl auch früher gern in der Form getragen, die wir bei dem Bildnis auf Tafel 106 sehen. Man nannte diese Frisur, bei der die Haare in die Stirn hineinhingen, *zazzera*. In der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts wurden die Haare zuweilen so behandelt, daß sie den Eindruck von sehr dichten kurzen Perücken machten, wie auf Tafel 15 und 17 bis 19. Gescheitelt wurden die Haare in der Mitte. Die ausrasierten Schläfen, wie wir sie auf Bildnissen des Lionello d'Este finden, gehen vielleicht auf das Vorbild Philipps des Guten von Burgund zurück, scheinen aber in Italien sonst nicht vorzukommen.

1) Vgl. den IV. Band der vorliegenden Publikation und für die Backenkappe Tafel 4, 8, 10, 30–33, 38; (hier schwarz) dieses Bandes. – 2) Vgl. Bonnard, *Costumi dei secoli XIII, XIVe XV, Milano* 1832, *tom.* I, S. 31.

Der Bart findet sich bei jüngeren Männern erst im XVI. Jahrhundert, vorher wird er in der Regel nur von ehrwürdigen Persönlichkeiten und Bettlern getragen, doch kommen im XIV. Jahrhundert Ausnahmen vor[1]. Im allgemeinen aber galt der Bart bei jüngeren Leuten als etwas Barbarisches.

Mit der Kleidung und dem Kopfputz sind die Elemente, welche die äußere Erscheinung des Renaissancemenschen bestimmten, noch nicht erschöpft. Es kommt hinzu die Behandlung des Gesichts mit Schminke, Pinsel und Pinzette. Während sich der individuelle Geschmack in Kleidung und Kopftracht in der denkbar freiesten Weise auslebte, wurde er in der Behandlung des Gesichts ausgeschaltet. Was hier angestrebt wurde, war eine glatte jugendliche Schönheit, eine Maske, unter der die feinere Liniensprache verschwand.

Wir haben es hier mit einer Erscheinung zu tun, die eines der ältesten Kapitel in der Geschichte der Menschheit darstellt. Ursprünglich, wie noch durch die heutigen Naturvölker bewiesen wird, war es der Mann, der sich schminkte. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Bemalung des Gesichts (und Körpers) bei ihm zuerst Gründe hatte, die nicht auf dem Gebiete des Ästhetischen liegen. Ob es sexuelle Gründe waren, die ursprünglich dazu führten, läßt sich nicht mit Gewißheit versichern, obwohl es durch das schönere farbigere Kleid nahegelegt wird, das die Tiermännchen vor den Weibchen auszeichnet. Vielleicht war der apotropeische, d. h. böse Geister abwendende Zweck das Primäre, vielleicht auch die Absicht, den Feind dadurch zu schrekken. Ich persönlich möchte glauben, daß erst die Entwicklung des ornamentalen und Farbensinnes dazu geführt habe, die Bemalung anzuwenden, um auf das Weib Eindruck zu machen. Wie dem auch sei, so viel steht fest, daß der Gebrauch von Schminken und Bemalung auch bei den Kulturvölkern bis auf unsere Tage nie abgerissen ist. Sein Übergang vom Manne auf das Weib ist nicht festzustellen, hängt aber vermutlich mit der Entwicklung des Hetärentums zusammen. Vereinzelt freilich hat er sich beim Manne noch bis heute

1) Vgl. oben S. 22 und die Tafeln 8 und 9.

erhalten. Eine gewisse Sorte von männlichen Individuen schminkte sich im Altertum und in der Renaissance[1], aber mit diesen Ausnahmen haben wir uns hier nicht zu beschäftigen. Bei den Frauen der Renaissance war das Schminken ein notwendiger Bestandteil der Toilette, und es sind uns eine Menge Rezepte zur Bereitung von Schminke erhalten. In Piccolominis Raffaella[2] werden zwei mitgeteilt, ein billiges, das ziemlich allgemein in Gebrauch gewesen zu sein scheint, und ein teures. Das teure wird folgendermaßen hergestellt: Man nimmt gediegenes Silber und durch Gemsleder gepreßtes Quecksilber, vermengt beides miteinander und zermahlt es einen Tag lang unter Zusatz von etwas feinem Zucker immer in derselben Richtung; dann nimmt man das Gemenge aus dem Mörser und läßt es durch einen Maler auf der Porphyrplatte reiben und mengt geknetetes Silber[3] und Perlen darunter, worauf man es von neuem auf dem Porphyr reiben läßt. Hierauf tut man es in den Mörser und verflüssigt es morgens nüchtern unter Hinzufügung von gekautem Mastix und ein wenig Öl von süßen Mandeln. In diesem flüssigen Zustande wird das Gemenge einen Tag lang gerührt, dann nach Vermischung mit Eschwurzwasser in eine Flasche getan und im heißen Wasserbad zum Sieden gebracht. Letzteres geschieht viermal, wobei jedesmal frisches Wasser genommen wird. Das fünfte Mal behält man das Wasser, schüttet sodann das Gemisch aus der Flasche in ein Steingefäß, wo man es sich absetzen läßt. Hierauf schöpft man vorsichtig die Flüssigkeit ab, und auf dem Grunde bleibt das Sublimat, dem man Frauenmilch zusetzt, und Moschus und Ambra zur Parfümierung" usw. usw.[4]

Wie man sieht, spricht eine ganze Menge Aberglaube mit.

Die Verwendung von Quecksilber war nicht ungefährlich. Fazio degli Uberti berichtet in seinem Dittamondo (Lib. III, Cap. V), daß die Frauen sich zu seiner Zeit (ca. 1350) die Zähne schwärzten. Der Not gehorchend; denn die quecksilberhaltige Schminke machte sie grau und häßlich. So warnt Francesco da Barberino (1264 bis

1) Raffaella, S. 56. – 2) S. 28. – 3) *panelle d'argento.* – 4) Andere Rezepte in den ***Experimenti*** der Caterina Sforza (publ. bei P. D. Pasolini, ***Caterina Sforza,*** Roma 1893, tom. III.

1348) die Frauen vor den körperhaften und fetten Schminken, welche die Zähne schwarz und die Lippen grün machen, die Haut welk und unsauber aussehen lassen. Auch der heilige Bernhardin von Siena warnt ein Jahrhundert später die Frauen vor der Schminke, weil sie die Zähne schwärzt. Cennino Cennini unterdrückt in seinem berühmten, 1437 vollendeten Traktat von der Malerei die Rezepte zur Bereitung farbiger Schminken und Toilettenwässer, um sich nicht den Tadel der Frauen zuzuziehen, die auf dergleichen verzichten. Er gibt aber im 161. Kapitel an, wie man ein bemaltes menschliches Gesicht wieder reinigt.

„Als Manne der Praxis", sagt er dort, „wird es dir manchmal begegnen, daß du lebendiges Fleisch, z. B. Gesichter von Männern und Frauen zu färben oder zu bemalen hast. Du kannst zu diesem Zwecke die Farben mit Ei mischen, oder, wenn du lieber willst, mit Öl oder flüssigem Firnis bedecken, was die stärkste Tempera gibt, die existiert. Wenn du aber dann das Gesicht waschen mußt, um diese Farben und diese Tempera zu entfernen, so nimm Eidotter, zerreibe sie zuerst sachte auf dem Gesichte und dann immer stärker mit der Hand" usw.

Sacchetti erzählt in seiner 136. Novelle[1] von einer Unterhaltung Florentiner Künstler, unter denen sich Orcagna, Taddeo Gaddi und Alberto Arnoldi befanden. Orcagna warf die Frage auf, wer, von Giotto abgesehen, der größte Meister in der Malerei gewesen sei. Nach längerem Hin- und Herraten sagte der Bildhauer Alberto Arnoldi: „Mir scheint, ihr seid sehr auf dem Holzwege, und ich werde euch den unumstößlichen Beweis liefern, daß die menschliche Natur niemals so fein war wie heute, vor allem in der Malerei, und dann in der Herstellung lebensgetreuer Bildwerke.' 'Als er ausgeredet hatte, lachten die Meister insgesamt, als sei er von Sinnen. „Oh, ihr lacht!" rief da Alberto, „ich werde euch davon überzeugen, wenn ihr wollt." Da rief einer, namens Niccolao: „Geh, tu mir die Liebe und kläre uns auf!" „Ich werde es tun, da du es willst," antwortete Alberto, „aber gewährt mir ein wenig Gehör", und er be-

1) Bd. II, S. 162 f. der zitierten Ausgabe.

gann: „Ich glaube, daß der größte Meister im Malen und Entwerfen seiner Gestalten, den es je gegeben hat, unser Herrgott gewesen ist, aber es scheint, daß bei vielen Menschen die Überzeugung erwacht ist, daß die von ihm erschaffenen Gestalten große Fehler aufweisen, und so verbessern sie sie gegenwärtig. Wer aber sind diese modernen Maler und Verbesserer? Es sind die Frauen von Florenz. Gab es jemals einen Maler, der auf schwarz weiß gelegt oder es in weiß verwandelt hätte, außer ihnen? Häufig werden Mädchen geboren, vielleicht sind es auch die meisten, die wie Roßkäfer aussehen – was tut's? man scheuert sie hier, übergipst sie dort, setzt sie der Sonne aus und bringt es dahin, daß sie weißer werden wie der Schwan. Und welcher Tuch- oder Wollfabrikant, oder welcher Maler vermag aus schwarz weiß zu machen? gewiß keiner; denn es ist gegen die Natur. Mag ein Gesicht bleich oder gelb sein – durch künstliche Farben bewirken sie, daß es einer Rose gleicht, erscheint es infolge eines Fehlers oder durch die Einwirkung der Zeit welk, machen sie es blühend und frisch. Kein Maler, Giotto oder irgendein anderer nicht ausgenommen, hat jemals besser koloriert wie sie, aber, was noch viel mehr sagen will: wenn ein Gesicht schlecht in den Verhältnissen ist und übergroße Augen hat, – gleich sehen letztere aus wie Falkenaugen; hat es eine schiefe Nase – gleich machen sie sie gerade; zeigt es Kinnbacken wie ein Esel, alsbald beheben sie den Fehler . . . Und um zum Schluß zu kommen, ich sage und versichere euch, daß die Frauen von Florenz größere Meister in Malerei und Plastik sind als irgendwelche anderen Meister, die es je gegeben hat; denn man sieht es sehr deutlich, daß sie dort wieder gut machen, wo die Natur versagte. Und wenn ihr mir nicht glaubt, so haltet in unserer ganzen Stadt Umschau, und ihr werdet so gut wie keine Frau finden, die schwarz wäre. Das kommt nicht etwa daher, daß die Natur sie alle weiß geschaffen hat, sondern die meisten sind durch Kunst aus schwarzen Weiblein weiße geworden. Und ebenso steht es auch mit ihren Gesichtern und Oberkörpern, wenn diese von Natur platt, schief und verzerrt waren: mit viel Kunst und Erfindung ist von ihnen alles in ein schönes Verhältnis gebracht

worden. So mag denn das Werk den Meister loben und mir recht geben!"[1]

In der Raffaella[2] wird die Gewohnheit mancher Frauen erwähnt, „sich die Beine, die Arme, und was sie sonst noch haben", zu schminken – aber als sehr übel erklärt. Gewöhnlich wurden nur Gesicht, Hals und Brust geschminkt.

Mehr als 160 Jahre nach Sacchetti schrieb der Seneser Novellist Pietro Fortini in seiner 26. Novelle folgendes[3]: „Vor wenig Tagen, als ich zufällig im Laden eines mir befreundeten Apothekers war und dort mit einigen anderen jungen Leuten die Stunden verschwatzte, kam zufällig eine Frau herein, die über die besten Jahre hinaus, vielleicht 45–50 Jahre alt war, wohlgebaut, freundlich von Gesicht und zum Scherz aufgelegt; als diese Frau also eingetreten war, fragte der Apotheker, was sie wünsche, und die wackere Frau forderte, ohne sich im geringsten zu genieren, von ihm für zwölf Soldi Sublimatschminke. Um etwas zu verdienen, nahm der Apotheker aus einem Schrank einen Kasten mit Bleiweiß, Salben, Federalaun, Alaunzucker, Alaun in Blättchen, Steinsalz, Salpeter, Quecksilber, gediegenem Silber, Moschus von der Levante und tausend anderen Dingen, aus denen man Salben, Pflaster und Wässer für Gesicht und Haare macht, und die hier aufzuzählen zu weit führen würde. Aus diesem Kasten nahm er eine kleine Schachtel, in der das Sublimat in Pastillen nicht größer als der Durchmesser einer kleinen Kerze sich befand. Während der Apotheker es hervorsuchte, begann ich lächelnd: ‚Das ist wirklich schön! Ihr solltet Euch doch schämen, auf diese Weise die armen Jünglinge zu betrügen. Mit

1) Benvenuto von Imola schrieb in seinem ungefähr 1376 verfaßten Kommentar zu Dantes *Divina Commedia: Nam nulli artifices in mundo habent tam varia organa et diversa instrumenta et subtilia argumenta pro exercitio suae artis, sicut mulieres Florentinae, pro cultu suae personae. Non enim contentae naturali pulcritudine, semper conantur addere et contra ommes defectus incredibili arte sagaciter se armant. Nam parvitatem adjuvant cum planula alta. Carnem nigram dealbant. Faciem pallidam faciunt rubicundam. Capillos faciunt flavos. Dentes eburneos. Mamillas breves it duras. Et ut breviter dicam, omnia membra artificiose componunt.* (Muratori, *Ant. Ital. Medii Aevi, Mediolani* 1738, *tom. I, pag.* 1272.) – 2) S. 30 f. – 3) Vgl. die zitierte Ausgabe, Band II, S. 34 f.

Euren Schminken da macht Ihr aus einem Ding ein anderes; denn wenn Ihr geschminkt seid, seht Ihr ganz anders aus, das ist doch gewiß wahr; gar viele Frauen, könnte man sie morgens ganz früh sehen, wenn sie aufstehen, ehe sie sich geschminkt haben, sehen doch gerade wie Zigeunerinnen aus, oder, besser gesagt, wie die Weiber aus unseren Maremmen. Aber das Schminken ist Euch allein noch nicht genug, Ihr betrügt sie auch sonst noch tausendfach, indem Ihr ihnen falsche Zöpfe aufsteckt, Stirn und Brauen enthaart und sie von den Hüften aufwärts fest verschnürt und ihre Brüste hinaufbändigt, sie mit allen möglichen Kissen ausstopft und ihren Busen, der so schlaff ist wie zwei leere Schweinsblasen, rund und fest erscheinen läßt. Aus einem kleinen Mädchen, das kaum eine Brust hat, macht Ihr eine Amme und aus einer Amme ein kleines Mädchen . . .‘“

Die Dichter wenden sich oft in der drastischsten Weise gegen den Gebrauch von Schminken und Salben. So sagt Ariost in der fünften Satire:

„Sie soll das Antlitz nicht zu bessern suchen,
Das Gott ihr gab; sie lasse Weiß und Rot
Ghinaccias Frau: der steh’ es zu Gebot’!
Sie putze sich, doch Schmuck, der nicht auch eigen
Den gleichgestellten Frau’n, soll sie nicht zeigen.
Die Schmink’ ist – glaub’ ich – dir wie mir verhaßt.
Wüßt Erculan, was seine Lippe faßt
Bei Lydias Kuß, er würde schaudern müssen,
Als sollt’ er einen krätz’gen Hintern küssen.
Die Schminke fertigt ja der Speichel an
Der Judenfrau’n, die sie verkaufen; – dann
Hilft auch kein Moschus, daß es nicht mehr stinke.
Fett ekler Schlangen nimmt man, mischt zur Schminke
Dies in beschnittner Kinder Kot hinein.
Beiseite laß’ ich andre Schweinerei’n,
Die sie zum Salben des Gesichts verwenden,
Schicken zur Ruh sich Aug und müde Lenden.
– – – – – – – – – – – – – – – – – – – –
Das Sublimat und all die andern Salben –
Was nur das Angesicht verschönern kann,
Und was die Schränke füllt bis obenan –

Die bringen bald dem Antlitz schlimme Falten.
Die Zähne, die sie doch so wertvoll halten,
Die werden schwarz . . . . . ."[1]

Ebenso auch Pietro Aretino in seinen *Ragionamenti* und seiner Komödie *Il Marescalco*.

Man darf nicht glauben, daß das Schminken hauptsächlich den Zweck gehabt habe, Unreinigkeiten und Runzeln der Haut zu verdecken. Es war tatsächlich ein Bestandteil der weiblichen Toilette aller Kreise, ein konventioneller Anzug des Gesichts, und zwar des jugendlichen. Zu einem guten Teil hing dies, wie schon oben angedeutet, offenbar mit der Sitte des Blondfärbens der Haare zusammen. Die blonden Haare verlangten eine helle Haut, also mußte man zur Schminke greifen. Dann aber wurde überhaupt eine weiße, zart gefärbte Haut erstrebt, und weil der Besitz einer solchen für junge Mädchen von besonderem Wert war, so wurden diese schon in recht frühem Alter mit der Schminke bekannt gemacht. Die oben zitierten Stellen aus Sacchetti und Fortini würden dies schon hinlänglich beweisen, nun findet sich aber bei letzterem eine Stelle, die darauf schließen läßt, daß das Schminken in reiferen Jahren für unpassend galt. Er sagt dort bei der Beschreibung einer häßlichen Frau: „Erstens war sie über die 35 hinaus und sah aus wie 50, dann schminkte sie sich, als wäre sie ein Mädchen gewesen[2], aber es half ihr nichts; denn sie war stets gelb und runzelig." Zunächst diente das Schminken also zur Erzielung einer allgemeinen hübschen Maske für mehr oder minder heiratsfähige Mädchen und dann erst, nachdem es die Haut schlaff und mißfarben gemacht hatte, zur Übertünchung der entstandenen Schäden. In den romanischen Ländern kann man heute noch die Beobachtung machen, daß vor allem die jugendlichen Gesichter geschminkt und gepudert sind, und auch bei uns in Deutschland gibt es Frauen genug, die ein ungeschminktes oder wenigstens ungepudertes Gesicht als nackt, also beinahe als unanständig empfinden.

1) Ariosts Kleinere Werke, übersetzt von Alfons Kißner, München 1909 bei Georg Müller, S. 565 f. — 2) *Andava lisciata come se la fusse stata una fanciulla.* Novelle 34.

Der Individualismus, der in der Gewandung und namentlich in den Frisuren – man betrachte die Florentiner Beispiele! – zuweilen wahre Orgien feierte, machte – wenigstens bei den Frauen vor dem Gesichte halt. – Für seine Behandlung war ein allgemeines meistens fades Schönheitsideal maßgebend, das mehr sexuelle als Eitelkeitsgründe hatte.

Diese kurze Skizze konnte nicht den Zweck haben, das in Worten zu wiederholen, was die Tafeln im Bilde zeigen, sie wollte nur die Sprache der letzteren durch die der geschriebenen Dokumente ergänzen.

Die Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln, die der Leser im nebenstehenden Verzeichnis unter den kunsthistorischen Daten findet, enthalten alle die Einzelheiten, deren Erwähnung die vorstehenden Ausführungen zu sehr belastet hätte.

HANNS FLOERKE.

VERZEICHNIS DER TAFELN

1. SIMONE MARTINI (SIMONE DI MARTINO, ca. 1284–1344): Reiterbildnis des sienesischen Feldhauptmanns Guidoriccio de' Fogliani (dat. 1328). Fresko in der Sala del Mappamondo des Palazzo Comunale zu Siena.

Tafel 1. Das Übergewand *(sopravveste)* des Ritters und die Schabracke seines Pferdes zeigen als Muster die Bilder seines Wappens: Rauten und Blätterranken. Es ist ein „redendes" Wappen (*Foglio:* Fogliano). Die feudale Sitte, das Wappen auf der Kleidung, namentlich auf dem Mantel zu zeigen, herrschte auch bei den Frauen der englischen Ritter, die das Wappenbild ihres Mannes und ihr eigenes ganz groß auf ihren Mänteln trugen. Guido Riccio de'Fogliani trägt eine Pelzmütze mit faltigem Überschlag, wie wir sie auch auf einer ganzen Reihe der folgenden Tafeln finden. Über die Bestandteile des ausgebildeten *cappuccio* weiter unten. Den Hals des Ritters schützt eine *gorgiera* aus Stahlringen.

2. SIENESISCHER MEISTER (UM 1350): Jagdgesellschaft zu Pferde; aus dem „Trionfo della Morte", Fresko im Camposanto zu Pisa (Südwand).

Tafel 2. Die Gewandung der reitenden Gesellschaft ist noch ganz gotisch. Die hohen französischen Hüte mit der vorn spitzen Krempe kommen später nicht mehr vor, nur wesentlich niedriger bei Pinturicchio; der *cappuccio* (zweite Figur von links) hält sich bis gegen das XVI. Jahrhundert. Die unter dem Kinn durchgezogenen Schleier und dazu gehörigen Brusttücher (französ. *gorgière*) erhalten sich nur in der Kleidung der Nonnen. Die eigentümlich geschweiften Hängeärmel finden sich auch auf Tafel 3 und 4.

3. DESGL.: Gruppe vornehmer Damen und Herren; aus dem „Trionfo della Morte", Fresko im Camposanto zu Pisa.

Tafel 3. Bewerkenswert die kleine Musterung der Gewandstoffe bei Männern und Frauen. Die Gewänder der beiden Geschlechter zeigen nur geringe Unterschiede.

Die zweite Figur trägt eine Art Turban, die auch noch im XVI. Jahrhundert vorkommt; die dritte trägt den *cappuccio,* den sonst die Männer tragen. Die ganze Gesellschaft ist dekolletiert. Die Frisuren der Frauen sind niedrig und geben dem Kopfe ein breites Aussehen.

4. SIMONE DI Martino (ca. 1284–1344): Musikanten und Sänger; aus dem Fresko „Der heil. Martin wird von Kaiser Julian zum Ritter geschlagen". Assisi, Unterkirche von S. Francesco, Cappella di S. Martino.

Tafel 4. Gotische Gewänder, wie auf Tafel 1–3. Zwei von den Männern tragen die Backenkappe *(cappuccio a gote),* der eine ohne, der andere mit Mütze. Die beiden spitzen Hüte, davon der eine zur Hälfte schwarzweiß geteilt, kommen ähnlich auf Tafel 2 vor. Der Heilige links hat einen schmalen Blumenkranz im Haar. Der Mandolinespieler hat wie der zweite Reiter auf Tafel 2 einen Stehkragen.

5. AMBROGIO LORENZETTI († UM 1348): Gruppe tanzender Mädchen; aus den „Folgen des guten Regiments", Fresko (um 1340) in der Sala della Pace des Palazzo Pubblico zu Siena.

Tafel 5. Gotische Gewänder. Die tanzenden Mädchen haben Stoffkränze *(ghirlande)* im Haar. Das Gewand des zweiten Mädchens zeigt ein mit geometrischen Figuren abwechselndes Libellenmuster. Die Ärmel sind zumeist anliegend, die Gewänder an der Seite offen und ausgeschnitten.

6. u. 7. [?] ANDREA DA FIRENZE (UM 1370): Zwei Ausschnitte aus dem Fresko der „streitenden und triumphierenden Kirche" (Gruppe rechts oben). Florenz, Cappellone degli Spagnuoli bei S. Maria Novella.

Tafel 6. Gotische Gewänder. Der Mann mit dem Falken trägt unter dem Spitzhut (vgl. Tafel 3 u. 4) eine Kapuze (*gorgiera?*) und unter dieser eine schwarze Backenkappe, die musizierende Frau ein Überkleid mit kurzen Ärmeln und einen Blumenkranz im Haar. Der erste Knabe unten trägt einen mantelartigen Überwurf, der zugleich als Kopfbedeckung dient. Der Dudelsackpfeifer hat die Kapuze zurückgeschlagen. Die Gewänder der tanzenden Mädchen hier wie auf Tafel 7 weisen bei aller Einfachheit bemerkenswerte Verschiedenheiten auf. Die Haare sind offen oder halb offen.

Tafel 7. Der Mann rechts trägt den florentinischen *cappuccio*; sein Übergewand findet sich bei angesehenen älteren Männern bis gegen das XVI. Jahrhundert. Das zweite der tanzenden Mädchen hat eine Art Harnisch an. Die Dekolletierung, rund oder eckig, ist um diese Zeit durchweg Mode, vielfach auch bei Männern.

Tafel

8. [?] ANDREA DA FIRENZE (UM 1370): Der heilige Dominikus mit den Ketzern disputierend. Teilbild aus dem Fresko der „streitenden und triumphierenden Kirche". Rechte Wand (Ostseite) der Cappella degli Spagnuoli bei S. Maria Novella zu Florenz.

Tafel 8. Das lange Gewand des Mannes im Vordergrunde charakterisiert ihn als Mann aus dem Volke. Die über eine Art Kopftuch gezogene Kapuze ist an dem Gewande befestigt. Zwei von den Figuren zeigen die Backenkappe, zwei Spitzhüte.

9. DESGL.: Gruppe zeitsgenössischer Porträtfiguren; aus dem Fresko der „streitenden und triumphierenden Kirche". Ostwand der Capella degli Spagnuoli bei S. M. Novella zu Florenz.

Taf. 9. Der Mann in dem kurzen geckenhaften Kapuzenmäntelchen soll der Maler Cimabue sein. Das Gewand ist weiß und zeigt Goldstickerei. Von der Kapuze hängt bis auf den untern Saum ein goldner Strick herab. Unter dem linken Knie ein kokettes Strumpfband. Die ganze Tracht, Schnabelschuhe und Bart mit einbegriffen, ist offenbar französisch. Bemerkenswert ist der Zopf der männlichen Figur rechts.

10. DESGL.: Gruppe von Köpfen aus dem Fresko „La chiesa militante e trionfante". Florenz, Capellone degli Spagnuoli.

Tafel 10. Bemerkenswert der zweigeteilte (*divisato*, vgl. auch Tafel 3) Mantel der Rückenfigur mit dem lang herabhängenden Kapuzenende. Unter der Kapuze eine schwarze Backenkappe. Die Facefigur stellt eine Florentiner Magistratsperson (einen *priore*) dar.

11. UNBEKANNTER OBERITALIENISCHER MEISTER (ENDE DES 14. ODER ANFANG DES 15. JAHRHUNDERTS): Edeldamen; heraldische Kostümfiguren. Wandfresko im Salone des Castello della Manta bei Saluzzo (Piemont).

Tafdl 11. Offenbar französische gotische Trachten großer Damen. Bemerkenswert die ausgezaddelten weiten Ärmel der Houppelande der ersten und letzten Figur Sie finden sich auf Tafel 12 wieder. Die mittelste Figur hat einen Turban aus buntem Lappenwerk auf. Die Stoffe sind reich gemustert.

12. GENTILE DA FABRIANO (GENTILE DI NICCOLÒ DI GIOVANNI DI MASO, CA. 1370–1428): Zwei Frauen aus der „Darstellung Christi im Tempel", rechtes Bild der Predella der „Anbetung der

Könige“ (dat. 1423) in der Akademie zu Florenz. Paris, Louvre (Nr. 1278).

Tafel 12. Die Mittelfigur in hermelingefütterter, reich gelappter Samt*houppelande*. Sie trägt einen gestreiften Turban aus künstlichen Blumen. Die *houppelande* war das Staatsgewand vornehmer Damen.

13. GENTILE DA FABRIANO (GENTILE DI NICCOLÒ DI GIOVANNI DI MASO, CA. 1370–1428): Hauptgruppe aus der „Anbetung der Könige“ (bez. u. dat. Opus Gentilis de Fabriano. 1423. Mensis Maii). Florenz, Akademie (Nr. 165).

Tafel 13. Über den Haarturban der zweiten Frau siehe oben S. 66. Die erste hat ein Tuch mit arabischen Schriftzeichen über der Schulter. Das Kostüm des dritten Königs zeigt italienische Formen, scheint aber in den Einzelheiten der Phantasie des Malers entsprungen. Dieser hat sich hinter dem letzten König en face dargestellt. Unterhalb des Gürtels zeigt der König ein Ornament von Pfauenfedern und (möglicherweise) den Kugeln der Medici.

14. VITTORE (ANTONIO?) PISANO, GEN. PISANELLO (CA. 1380 bis 1455): Anbetung der Könige. Ausschnitt aus dem Rundbild im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 95 A).

Tafel 14. Die Kostüme auf dieser Anbetung zeigen bizarre Formen, namentlich die Rückenfigur links und der kronenhaltende Mann mit dem plustrigen Untergewand und der Borte unten am Wams mit den Mediceerkugeln. Dasselbe Ornament findet sich am Lehrzeug der Pferde und Hunde. An vier Stellen finden sich an den Gewändern, Hüten und dem Lederzeug Wahlsprüche. Der erste der drei Könige zeigt die Ärmel *à comeo*. Trotz ihrer auffallenden Formen sind die Gewänder nicht ohne weiteres als Phantasiegebilde zu bezeichnen; das Kostüm der Rückenfigur z. B. findet sich ganz ähnlich auf einer Zeichnung der Ambrosiana aus der 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts.

15. FLORENTINISCH (15. JAHRH.): Jünglinge beim Civettino-Spiel. Rundbild in den Uffizien zu Florenz.

Tafel 15. Kostümlich sehr interessantes Bild. Der eine der beiden Zuschauer links hat einen *giornea* genannten pelzgefütterten Überrock mit langen offenen Ärmeln an. Darunter ist er gekleidet wie die Spieler. Auf dem Kopfe trägt er den voll ausgebildeten *cappuccio*. Dieser besteht aus drei Teilen: dem *mazzocchio*, d. h. der eigentlichen Kopfbedeckung, der *foggia*, einem breiten Tuchlappen, der auf die Schulter niederfällt und die linke Backe schützt, und dem *becchetto*, einem doppelten Tuch- oder Seidenstreifen (Sendelbinde), der bis auf die Erde reicht, aber

Tafel

gewöhnlich über die rechte Schulter gelegt wird. Man wickelte ihn, wenn es kalt war, um den Hals und, wenn man Eile hatte und unbehindert sein wollte, um den Kopf. Die Figur am weitesten rechts hat einen ärmellosen Überwurf an, der *giubberello* (lombardisch *ziparello*) genannt wurde. Die knappen Wämser der Spielenden sind ärmellos und lassen die Hemdärmel sehen. Den Unterarm vom Puls bis über den Ellenbogen bedecken anliegende Hemdärmel, die an ihrem oberen Ende zugeschnürt sind. Der Mann im Hintergrunde hat ein Übergewand an, das in Venedig nach seinen sackförmigen, am Handgelenk engen Ärmeln *veste à maniche à comeo* hieß. Auf dem Kopfe trägt er ein mächtiges Barett, ebenso wie die beiden Jünglinge rechts. Bemerkenswert sind die Hosen. Sie werden mit Bändern am Wams befestigt und waren vorn offen, so daß das Hemd sichtbar wurde. In manchen Fällen wurde jedes Bein getrennt angezogen. Die beiden Knaben im Vordergrunde haben keine Hosen an. Der mittelste Spieler steht mit seinen Füßen auf denen seiner Mitspieler.

16 bis 19. UNBEKANNTER FLORENTINISCHER MEISTER (ERSTE HÄLFTE DES 15. JAHRH.): Die Hochzeitsfeier des Boccaccio Adimari mit Lisa di Messer Antonio de' Ricasoli (22. Juni 1420). Cassone-Malerei. Florenz, Akademie (Nr. 147).

Tafel 16. Bemerkenswert ist die verschiedene Streifung und Teilung der Beinkleider. Der erste Musikant hat auf dem rechten Ärmel, der sich der *Comeo*-form nähert, eine Pflanze aufgestickt. Alle Figuren auf diesem Cassone zeigen strohblondes Haar.

Tafel 17. Die Mauern von S. Giovanni sind mit Tüchern bespannt. Die erste der davorsitzenden Frauen hat ein gelbes Untergewand und ein goldbrokatenes Obergewand an. Sie trägt wie ihre Nachbarin einen goldenen Gürtel. Die Hauben sind weiß. Die Braut trägt ein Unterkleid aus Goldbrokat und ein Übergewand aus Figurensamt. Auf dem Kopfe hat sie einen Pfauenfederturban mit Perlen besetzt. Die zweite Dame hat ein Schleppkleid aus Samt mit vertieftem Palmettenmuster an und eine Hörnerhaube auf dem Kopfe, ihr Begleiter ein Wams aus Goldbrokat und einen braunen *giubberello*. Die Bänke im Vordergrunde sind mit gotischen Gobelins bedeckt.

Tafel 18. Die mit zwei Armlöchern versehenen Ärmel der ersten Dame zeigen ein eingewebtes Ornament von arabischen Zeichen. Die über die Schultern geschlagenen Ärmel des zweiten Mannes zeigen eine Borte von perlengestickten Buchstaben gotischen Charakters. Perlenstickerei weist auch das Oberkleid der dritten Dame an den Ärmeln und auf dem Rücken auf.

Tafel 19. Der erste Jüngling links trägt einen Hut mit Hermelinrand nach französischer oder deutscher Mode, der zweite eine fehgefütterte *giornea* und einen *cappuccio*.

Tafel

20. ANTONIO (VITTORE) PISANO, GEN. PISANELLO (ca. 1380 bis 1455): Unterredung des h. Antonius Eremita mit dem h. Georg (bez. pisanus pt.). London, Nationalgalerie (Nr. 776).

Tafel 20. Der heilige Georg trägt einen breitrandigen Strohhut. Solche Hüte wurden in Ferrara und Mailand um die Mitte des XV. Jahrhunderts von den Fürsten zum Schutz gegen die Sonne getragen. Sie scheinen sehr kostbar gewesen zu sein. Gewöhnlich werden sie mit Seide überzogen. Später scheinen sie abgekommen zu sein.

21. TOMMASO DI CRISTOFANO TINI, GEN. MASOLINO DA PANICALE (1383–1440 [?]): Salome bringt ihrer Mutter das Haupt Johannes' des Täufers; Gruppe rechts aus dem „Gastmahl des Herodes", Fresko (um 1435) im Baptisterium zu Castiglione d'Olona bei Varese.

Tafel 21. Über die Kopftracht der Herodias vgl. oben S. 68. Sie trägt ein weites Schleppgewand aus gemustertem Samt oder Brokat, das im Rücken ausgeschnitten ist. Die knieende Salome trägt einen Blumenkranz im Haar.

22. TOMMASO DI SER GIOVANNI GUIDI DA CASTEL S. GIOVANNI, GEN. MASACCIO (1401–1428): Wochenstube einer vornehmen Florentinerin. Tondo (sog. Piatto puerperale) im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 58 C).

Tafel 22. Bemerkenswert ist die Einfachheit der Frauengewänder; besonders edel ist das lang- und weitärmlige Kleid der Dame mit den Perlen im Haar im Zentrum des Bildes. Die Kammer ist hinter dem Bett mit einem Kälte und Feuchtigkeit abhaltenden Pelzvorhang ausgeschlagen wie auf dem Bilde Tafel 32.

23. SOG. MAESTRO DEI CASSONI (DELLO FIORENTINO DI NICCOLÒ [?], ERSTE HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS): Triumph des Amor. Turin, Pinacoteca Reale.

Amor auf einem carro trionfale, gezogen von zwei mit Schabracken bedeckten Pferden, schießt einen flammenden Pfeil auf eine Gruppe junger Damen und Herren ab. Im Vordergrunde Aristoteles und Phyllis, rechts Simson und Delila.

Tafel 23. Interessant sind hier die verschiedenen schleiergezierten Hörnerhauben und der Männerhut rechts mit dem emporgeschlagenen pelzverbrämten, devisengeschmückten Rande. Das Gewand der Delila hat Ärmel von anderem Stoff, die durch ihre Form und den Pelzaufschlag bemerkenswert sind. Auch das Kleid der auf Aristoteles reitenden Phyllis hat abweichende Ärmel. Die beiden kleinen auf den schabrackengeschmückten Pferden reitenden Neger haben Tuchstiefel an. Die Giornea der Rückenfigur rechts besteht aus zweierlei Stoff (Damast und Brokat).

Tafel

24. TOSKANISCH (15. JAHRH.): Triumph der Keuschheit. Siena, Accademia di Belle Arti.

Der Wagen der Keuschheit, umgeben von einer Schar junger Mädchen, wird von zwei Einhörnern gezogen. Sie hält in ihrer Linken ein Banner mit einem Hermelin als Sinnbild der Keuschheit; zu ihren Füßen ein gefesselter Amor. Bogen und Pfeile liegen zerbrochen am Boden.

Tafel 24. Die Frauengewänder zeigen fast durchweg einen Überschlag unter der Taille und breite ornamentierte Querstreifen, die in zwei Fällen arabische Zeichen aufweisen. Die Einhörner und die Hermeline (in den Fahnen) kennzeichnen die Darstellung als den Triumph der Keuschheit (nach den *Trionfi* des Petrarka).

25. FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE (1387–1455): Zacharias schreibt den Namen seines Neugeborenen. Florenz, Galerie der Uffizien (Nr. 1162).

Tafel 25. Die Frauengestalt rechts in dem weiten Mantel trägt eine Art Haarnetz, das nur am Hinterkopf ein Stückchen der Frisur frei läßt. Die beiden Frauen in der Mitte tragen um den Kopf herumgewundene Zöpfe.

26. FRANCESCO DI STEFANO, GEN. PESELLINO (1422–1457): Darstellung aus der Geschichte der Griselda, nach dem Decameron des Boccaccio (X, 10); der junge Markgraf von Saluzzo steigt zu Pferde, begegnet der Griselda und wirbt um sie. Truhenbild. Bergamo, Accad. Carrara, Coll. Morelli.

Tafel 26. Der Markgraf trägt eine *Giornea* mit besonders langen Ärmeln. Der breitrandige pelzverbrämte Hut kennzeichnet ihn als vornehmen Mann. Griseldas Vater, mit der Geldtasche am Gürtel, trägt die gewöhnliche Bauernkleidung ohne Hosen.

27. BARTOLOMMEO CORRADINI, GEN. FRA CARNEVALE (GEST. NACH 1488): Inneres eines Hauses; unterer Teil des Bildes mit häuslichen Szenen (sich begrüßende Frauen, heimkehrende Jäger, Wochenstube). Rom, Galerie Barberini.

Tafel 27. Auf diesem kostümlich sehr interessanten Bilde sind die faltenreichen Schleppgewänder bemerkenswert, die auch vorn so lang sind, daß sie an der Taille aufgenommen, bzw. in den Gürtel gesteckt werden müssen. Mehrere von den Frauen zeigen über die Schultern gehängte Mäntel, die beim Ausgehen über den Kopf genommen werden wie bei der Mittelfigur der Gruppe rechts. Zwei von den Frauen tragen Kugelhauben.

Tafel

28. BARTOLOMMEO CORRADINI, GEN. FRA CARNEVALE (GEST. NACH 1488): Inneres einer Kirche; unterer Teil des Bildes. Rom, Galerie Barberini.

Tafel 28. Die verheirateten Frauen mit über den Kopf gezogenen Mänteln, die beiden Jünglinge rechts im langen Prunkgewande *(vestone)*.

29. FRA FILIPPO LIPPI (GEB. IN FLORENZ UM 1405, GEST. IN SPOLETO 1469): Tanzende Salome; aus dem „Gastmahl des Herodes", Fresko (1456/57) im Chor der Kathedrale zu Prato.

Tafel 29. An dem Gewande der Salome fällt der Perlen- und Edelsteinschmuck der Ärmel auf. Das Gewand mit dem Taillenüberfall kommt um diese Zeit mehrfach vor, vgl. die Tafeln: 24, 26, 30, 51, 53.

30 bis 33. DOMENICO DI BARTOLO GHEZZI (GEST. 1445?): Vier Fresken aus dem Zyklus von Szenen aus der Geschichte und Wirksamkeit des Spitals S. Maria della Scala zu Siena, im Krankensaal (zugleich Pilgerherberge, Pellegrinaio) daselbst; ausgeführt (unter Mitwirkung des Priamo della Quercia u. a.) in den Jahren 1440 bis 1444. Die hier wiedergegebenen Fresken stellen dar:

30. Privilegienerteilung Papst Cölestins III. (1191 bis 1198) zugunsten des Hospitals (dat. 1443).

Tafel 30. Der Zyklus der Skalabilder weist einen größeren Reichtum an Kostümen auf als irgendein anderes Malwerk der Renaissance. Im Zentrum des ersten Bildes sieht man einen jungen vornehmen Mann in pelzgefütterter Giornea. Der eine Ärmel dieses Kleidungsstückes ist auf die Schulter zurückgeschlagen. Gewänder mit solchen zurückschlagbaren Ärmeln nannte man in Venedig *habiti alla dogalina*. Dieses Stück besteht aus weißem Damast mit grünem Muster. Die Hosen sind grün und rot, bzw. rot und weiß und über dem Zackenmuster grün. Der Hut ist fremden Ursprungs. Von besonderer Schönheit ist das Gewand der Dame rechts neben ihm mit seinem reichen Fransenschmuck an dem violetten gemusterten Übergewande, dem leichten gelben Schultermantel und gleichfarbigen Untergewande. Auf dem Kopfe trägt sie über einem Schleier eine Art Krone, ihre Zöpfe vereinigen sich, wie wir es später bei Botticelli sehen, auf der Brust. Ihre Schuhe sind der Quere nach farbig gestreift. Bemerkenswert ist auch die geflochtene Mütze des Mannes rechts in der Nische.

31. Almosenpflege (Kleider- u. Brotverteilung, Aufnahme von Kindern usw.).

Tafel 31. Der vornehme, bärtige Mann, der der Verteilung der Almosen beiwohnt, trägt ein Gewand, das mit dem *giubberello* nahe verwandt ist. Es unterscheidet

sich von ihm nur durch seine größere Länge und dadurch, daß aus den offenen Seiten riesige Armlöcher geworden sind. DasMerkwürdige an diesem bizarr wirkenden Kleidungsstück ist, daß der Gürtel nur den vorderen Teil desselben umfaßt. An ihm hängt eine Geldtasche. Die Kopfbedeckung ist ebenfalls sehr merkwürdig und scheint sonst nicht vorzukommen. Der Jüngling hinter ihm, neben dem Falkenträger, hat auf dem Kopfe nur einen kranzartigen Ring. Von großer Anmut und Natürlichkeit ist die Kleidung der Frau aus dem Volke rechts.

32. Krankenwache. Ärzte und Mönche sind mit der Behandlung und Pflege von Kranken und Verwundeten beschäftigt. Das Fresko ist bezeichnet und datiert: Dominicus Bartoli de Senis me pinxit anno Domini MCCCCXXXX.

Tafel 32. Wir sehen hier Ärzte im fehgefütterten Mantel, weißgekleidete Wärter, einen dicken Augustinermönch, den an seinem Abzeichen (einer Leiter) kenntlichen Rektor und eine Anzahl andere der Anstalt angehörende Geistliche. Der junge lockige Mann in der Mitte mit dem hohen Barett trägt das Abzeichen des Spitals an einem Bande um den Hals. Die Wände sind mit Vorhängen aus Fehwammen verhangen (vergl. Tafel 22).

33. Pflege und Aufziehung von Findlingen und Verheiratung eines weiblichen Zöglings.

Tafel 33. Die beiden Damen zur Rechten tragen faltenreiche weitärmlige *Opelande (houppelande)*, die mit Pelz gefüttert sind. Der Spitalrektor, der die Hand der Braut hält, hat ein Gewand aus schwarzem figuriertem Samt und einen Mantel aus violetter Seide an; unter seinem schwarzen Barett sieht die Backenkappe hervor. Er wie der Bräutigam tragen Sandalen. Das Spital von Siena, eines der ältesten, diente zunächst der Beherbergung von Pilgern, dann der Aufnahme von Kranken und Findlingen. Es ist ein weiblicher Findling, der hier verheiratet wird.

34 bis 37. BENOZZO DI LESE DI SANDRO, GEN. BENOZZO GOZZOLI (GEB. UM 1424, GEST. NACH 1497): Vier Ausschnitte aus dem „Zug der heiligen drei Könige"; Freskenschmuck der Hauskapelle des Palazzo Medici (seit 1659 Pal. Riccardi) zu Florenz, ausgeführt in den Jahren 1460 bis 1463.

Tafel 34 gibt eine Gruppe von Reitern mit Cosimo de' Medici, Kardinal Salviati und Piero de' Medici an der Spitze, aus dem ersten Fresko, rechte Wand der Kapelle; Tafel 35 einen jugendlichen Reiter (angeblich Lorenzo de' Medici, der zur Zeit der Fertigstellung des Freskenschmucks 14 Jahre alt war), begleitet von Knaben zu Fuß, aus demselben Fresko (rechte Hälfte).

Tafel

Auf Tafel 36 ist die untere Hälfte vom zweiten Fresko (Rückwand der Kapelle) wiedergegeben; auf Tafel 37 einer der heil. drei Könige zu Pferd nebst Begleitern, aus derselben Abteilung.

Tafel 34–37. Diese Tafeln zeigen Florentiner Männertrachten um 1460. Wir haben oben Gelegenheit gehabt, von der Sitte, Embleme zu führen, zu sprechen. Hier mag nachgetragen werden, daß der Diener, der vor Cosimos de' Medici weißem Pferde entblößten Kopfes schreitet (Tafel 34), auf seinem Wams neben der schrägen Rautenteilung einen Diamantring zeigt und auf dem damit verknüpften Bandwerk das Motto: SEMPER, das auch auf dem Lederzeug von Cosimos Pferde figuriert. – Die Pagen zu Fuß haben eng anliegende Wämser aus Damast, über die eine Art Küraß aus demselben Stoffe, aber von anderer Farbe, gezogen ist. Alle haben Reisestiefel an.

38. BENOZZO DI LESE DI SANDRO, GEN. BENOZZO GOZZOLI (GEB. UM 1424, GEST. NACH 1497): Der heil. Augustin wird von seinen Eltern in die Schule nach Tegaste gebracht. Erstes Fresko aus der Folge von Szenen aus dem Leben des heil. Augustin und seiner Mutter, der heil. Monica, im Chor von S. Agostino zu San Gimignano, ausgeführt in den Jahren 1463–1465.

Tafel 38. Bemerkenswert ist hier die turbanähnliche Kopfbedeckung des Lehrers mit dem auf den Rücken herabfallenden Streifen, die schwarze Backenkappe darunter, ferner die Ärmel des kleinen Augustinus mit dem unteren und dem seitlichen Ärmelloch. Die Kleidung der Knaben glich im wesentlichen der der erwachsenen Männer, nur fehlte ihnen der lange Mantel. Der Knabe in der Mitte trägt Schuhe.

39. DESGL.: Der heil. Augustinus bricht von Rom nach Mailand auf. Ausschnitt aus dem 7. Fresko (dat. 1465) im Chor von S. Agostino zu San Gimignano.

Tafel 39. Augustinus trägt eine Mütze mit Fehaufschlag und faltige Reithosen. Der neben ihm schreitende Jüngling trägt ein Ärmelwams aus Damast und darüber ein ärmelloses aus Tuch. Letzteres hat einen schmalen Pelzrand. Im Haar hat er ein kranzförmig gewundenes Tuch. Die Hüte der drei Reiter links scheinen eine Art Pilgerhüte zu sein, besonders merkwürdig ist der am weitesten rechts.

40. DESGL.: Gruppe von Porträtfiguren, darunter die Bildnisse von Cosimo, Piero, Lorenzo und Giuliano de'Medici; aus dem „Turmbau zu Babel", Tempera-Wandbild (um 1473) im Camposanto zu Pisa (Nordwand).

Tafel 40. Die erste Kostümfigur neben dem nacktbeinigen Knaben trägt den langen Mantel des vornehmen und gesetzten Florentiner Bürgers. Der Knabe mit der

Tafel

Reiherfeder auf der Kappe hält den Gürtelriemen in der einen und ein Taschentuch in der anderen Hand. Der Knabe mit den geschlitzten Unterärmeln scheint seine Hände in eine Art Muff gesteckt zu haben. Sein Nebenmann rechts hält ein Paar Handschuhe in der Linken.

41. BENOZZO DI LESE DI SANDRO, GEN. BENOZZO GOZZOLI (GEB. UM 1424, GEST. NACH 1497): Der Raub der Helena. Tafelbild, vermutlich von einer Brauttruhe. London, Nationalgalerie (Nr. 591).

Tafel 41. Dieses Bild ist vor allem interessant durch die langen offenen Schleppärmel der Helena; die Verbrämung der Ärmel besteht aus Hermelin. Eigenartig ist die Kopfbedeckung der Rückenfigur. Paris hat einen wulstartigen Reifen aus kostbarem Stoff mit einer aufrechtstehenden Feder vorn in der Mitte auf dem Kopfe. Ein ähnlicher Reifen kommt in der Szene im Innern des Hauses vor, ebenso die Schleppärmel. Es ist wahrscheinlich, daß der Maler zur Darstellung dieser antiken Szene auf damals bereits altertümliche Gewänder zurückgegriffen hat.

42. LORENZO DI GIACOMO DA VITERBO (CA. 1446–1471?): Gruppe junger Männer aus der „Vermählung der Maria", Fresko (bez. L. V. 1469) in der Cappella Mazzatosta der ehemaligen Kirche S. Maria della Verità zu Viterbo.

Tafel 42. Männertrachten von Viterbo. Der Jüngling in der Mitte trägt die damals durch ganz Italien verbreitete fesartige Mütze. Sein Nachbar zur Rechten trägt einen leichten, weißen, ärmellosen, vorn offenen Überwurf. Die anliegenden Ärmel sind bis zum Ellenbogen geschlitzt und vorn durch Bändchen zusammengehalten.

43 bis 45. ANDREA MANTEGNA (GEB. IN VICENZA 1431, GEST. ZU MANTUA 1506): Ausschnitte aus den inschriftlich im Jahre 1474 fertiggestellten Freskomalereien in der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua.

Tafel 43 zeigt den Markgrafen Lodovico II. Gonzaga (reg. 1444–1478) und seine Gattin Barbara von Hohenzollern, Tochter des Markgrafen Johann von Brandenburg, umgeben von ihrem Hofstaat.

Tafel 44 gibt die rechts anschliesende Gruppe aus demselben Fresko wieder: vermutlich Rodolfo Gonzaga, vierter Sohn des Markgrafen Lodovico, zwischen zwei Höflingen.

Auf Tafel 45 ist die Begegnung des Markgrafen mit seinem zweiten Sohne, dem neu ernannten Kardinal Francesco Gonzaga (aus dem Fresko der Türseite des Gemachs) wiedergegeben.

Tafel

Tafel 43–45. Mantuaner Trachten von 1474. Der *giubbone* (*zuppone* oder *zipone*) war in ganz Norditalien gebräuchlich. Er war gegürtet, aber selten findet man eine Waffe am Gürtel, wie hier bei drei Angehörigen des Hauses Gonzaga. Der eine (auf Tafel 43) trägt die seitengewehrähnliche Waffe an der rechten Seite. Bemerkenswert sind die reichen Brokatgewänder der Frauen. Das Mädchen mit dem Apfel auf Tafel 43 hat eine *ghirlanda* im Haar, den Kopfschmuck der Jugend. Die eigenartig geformte Batisthaube *(pezza a la todesca?)* der Herzogin bedeckt die Stirn bis über die Augenbrauen. Der Herzog trägt ein langes samtenes Staatsgewand mit auf liegendem Hermelinkragen. Auf Tafel 45 trägt der Herzog die Waffe rechts; er hat über seinem am Oberärmel mit Bändern gezierten Wams einen leichten *ziparello* an, dessen Vorderbahn vom Gürtel des Wamses mitumfaßt wird wie oben auf Tafel 31. Ebenso wie er sind die beiden Knaben mit dem Reifen im Haar gekleidet. Der Gonzaga zur Rechten trägt einen kurzen pelerinenartigen Mantel.

46. COSIMO DI LORENZO FILIPPI ROSSELLI (1439–1507): Zwei männliche Porträtfiguren. Gruppe am Pfeiler rechts aus dem Fresko „Das heilige Abendmahl", gemalt um 1482. Rom, Vatikan, Cappella Sistina.

Taf. 46. Jünglingstrachten von 1481. Die Figur rechts im *vestone* mit eigenartig geschnittenem offenem Ärmel. Bemerkenswert ist der Ärmelaufschlag der anderen Figur. Er ist mit Perlen bestickt. Die Hosen eng anliegend wie im 15. Jahrhundert durchweg.

47. LORENZO COSTA (1460–1535): Thronende Madonna mit der Familie Giovanni's II. Bentivoglio, vermählt (1464) mit Ginevra Sforza, Tochter des Alessandro Sforza von Pesaro. Links die weiblichen, rechts die männlichen Mitglieder der Familie. Dat. u. bez. 1488. Laurentius Costa faciebat. Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella dei Bentivoglio.

Tafel 47. Bologneser Trachten von 1488. Auffallend sind hier die langen Gewänder der Söhne des Hauses Bentivoglio; sie wurden offenbar nur bei feierlichen Gelegenheiten getragen. Gegürtet sind sie mit einem schmalen Riemen, dessen freies Ende die Hand beschäftigt (vgl. Tafel 40 u. 44). Der Stoff ist Damast und Brokat. Der Jüngling am weitesten rechts hat auf dem Aufschlag des *vestone* einen Adler in Perlen gestickt, wahrscheinlich seine *impresa*. Der zweitkleinste trägt einen Dolch. Das kleinste Mädchen hat ein in den Farben seines Hauses geteiltes (*divisato*) Kleid an. Das mittelste trägt über dem sternbesäten Kleide eine Art kurzärmliger Houppelande. Die Ärmel sind durchweg eng und am Ellenbogen bei den Frauen geschlitzt; bei der Mutter gehen sie bis über die halbe Hand.

Tafel

48. [?] BALDASSARE D'ESTE (15. JAHRH.): Fürstliches Familienbildnis. Neuerwerbung der Kgl. Älteren Pinakothek zu München.

Tafel 48. Die Ärmel des Mannes und des Knaben zeigen das lombardische Nestelwerk. Die Tracht der Frau hat große Ähnlichkeit mit jener der Gattin des Bentivoglio auf Tafel 47. Bemerkenswert sind ihre Handschuhe, die das erste Fingerglied frei lassen. Die Kappe des Knaben findet sich auch bei den Bentivogliosöhnen. Die Haartrachten der Dargestellten stimmen ebenfalls mit denen auf Tafel 47 überein. Der Mann und der Knabe haben bis zum Ellenbogen geschlitzte Ärmel, die das Hemd sehen lassen. Der Zweck des schmalen Stirnbandes der Frau scheint zu sein, der Haube Halt zu geben.

49. DOMENICO GHIRLANDAJO DI TOMMASO BIGORDI (GEB. ZU FLORENZ 1449, GEST. EBENDA 1494): Vornehme jungé Florentinerin (angeblich Lodovica Tornabuoni) mit drei älteren Begleiterinnen. Teilbild aus der „Geburt der Maria", Fresko (um 1490) im Chor von S. Maria Novella zu Florenz (linke Wand, zweites Bild).

50. DESGL.: Vornehme junge Florentinerin (angeblich Giovanna degli Albizzi) mit zwei Begleiterinnen. Teilbild aus der „Heimsuchung", Fresko (um 1490) im Chor von S. Maria Novella zu Florenz (rechte Wand, zweites Bild).

Tafel 49 und 50. Gewänder unverheirateter, verheirateter und verwitweter Florentinerinnen. Die Kostüme der Giovanna degli Albizi und der Lodovica Tornabuoni zeigen dasselbe Emblemmuster (siehe oben S. 33) und bestehen anscheinend aus Brokat. In ihrer Form weisen sie wesentliche Verschiedenheiten auf. Giovanna hat ein Unterkleid mit Rautenmuster und Ärmeln aus dem gleichen Stoff an, darüber trägt sie das Kleid mit dem Emblemmuster, das nur aus einer Vorder- und Hinterbahn besteht. Lodovica trägt ein geblümtes Unterkleid ohne Ärmel und darüber das miederartig verschnürte Brokatkleid, das vorn seiner ganzen Länge nach offen ist. Puffung und Form der Ärmel sind verschieden; die Lodovicas endigen tütenförmig. Im Gegensatz zu Giovanna trägt sie das Haar teilweise offen. Wir haben hier das Kostüm von 1490.

51. DESGL.: Junge Dame und Wärterin mit der kleinen Maria; Gruppe aus der „Geburt der Maria". Vgl. Tafel 49.

Tafel 51. Weitere Beispiele weiblicher Gewandung in Florenz aus derselben Zeit; das Damastkleid mit Taillenüberfall und Brusteinsatz, das andere mit Mieder. Die Frisuren ganz einfach.

Tafel

52. SANDRO DI MARIANO FILIPEPI, GEN. BOTTICELLI (GEB. ZU FLORENZ UM 1446, GEST. EBENDA 1510): Sogenannte Pallas (der Genius des mediceischen Hauses ergreift einen Zentauren beim Schopfe). Für Lorenzo Magnifico in Temperafarben auf Leinwand gemalt. Florenz, Palazzo Pitti, Appartamento ufficiale.

Tafel 42. Das emblemgeschmückte Gewand der Pallas ist nicht durchaus phantastisch. Brustausschnitt und Ärmel (Ober- und Unterärmel getrennt und durch Zickzackschnürung verbunden) entsprechen der Tracht der Zeit. Das Übergewand oder der Mantel ist willkürliche Draperie. Über den Emblemschmuck vgl. oben S. 33.

53. ART DES SANDRO BOTTICELLI (15. JAHRH.): Triumph der Keuschheit. Turin, Kgl. Gemäldegalerie (Nr. 106). Zu einem Zyklus von miniaturartig durchgeführten Bildchen gehörig, die sich im Pal. Adorno zu Genua befinden. Vgl. Tafel 24.

Tafel 53. Die Führerin des Mädchenzuges rechts im Mittelgrunde trägt einen jener *hennins,* die sich in Frankreich bis 1470 hielten. Er hat nur ein Horn und die Form der von den Bürgersfrauen getragenen Hörnerhauben. Das damit verbundene Nackentuch fällt bis auf den halben Rücken herab. In diesem Bilde ist das Vorkommen dieser Kopfbedeckung rätselhaft.

54 bis 58. SCHULE VON FERRARA (UM 1470): Ausschnitte aus dem Freskenzyklus im Hauptsaal des Palazzo Schifanoja zu Ferrara. An der Ausführung dieses kulturgeschichtlich höchst interessanten Freskenschmucks waren augenscheinlich mehrere Künstler beteiligt; das beste scheint Francesco Cossa (1435–1477?) beigesteuert zu haben.

Tafel 54. Einzelfigur eines Jünglings mit Pfeil und Ring in den Händen; aus der Darstellung des Tierkreises (Sternbild des Widders).

Prunkgewand mit reicher Pelzverbrämung und bis auf den Boden herabreichenden Ärmeln. Alles ins Geckenhafte übertrieben.

Tafel 55. Gruppe rechts aus dem „Triumph der Venus".

Tafel 56. Gruppe links aus dem „Triumph der Venus".

Tafel 57. Gruppe von Frauen und Mädchen am Webstuhl und Stickrahmen; Partie rechts aus dem „Triumph der Minerva".

Tafel 55–57. Ferraresische Mädchen- und Jünglingstrachten provinzialen Charakters. Die Mädchenkleider mit Samtärmeln. Bemerkenswert sind die Haartrachten: die hörnerartig gestellten und mit dünnen Hauben überzogenen oder freiliegenden Zöpfe, die Ohrenhauben, hinter denen zuweilen (Tafel 55 rechts und Mitte) das kurzgehaltene Haar offen absteht.

Tafel

Tafel 58. Gruppe von Männern mit Büchern und Handschriften; Partie links aus dem „Triumph der Minerva".

Tafel 58. Ferraresische Männertrachten um 1470. Der *cappuccio* war um diese Zeit in Florenz schon überwunden, hier sehen wir ihn in seiner Vollendung. Bei der Figur links ist der *„becchetto"* aufgeknotet, bei der Rückenfigur gegenüber ist die *Foggia* sehr stoffreich. Die Figur am weitesten rechts hat den cappuccio abgenommen und auf den Rücken geworfen, wie man es in der Kirche zu tun pflegte. Die langen Gewänder mit Pelzverbrämung kennzeichnen ihre Träger als angesehene Männer.

59. [?] FIORENZO DI LORENZO (TÄTIG CA. 1472–1520): Jünglingsfigur; Ausschnitt aus dem Gemälde „Der heil. Bernhardin heilt ein kleines Mädchen" (dat. 1473). Perugia, Pinacoteca Vanucci.

60. DESGL.: Hauptgruppe aus dem Gemälde „Der heil. Bernhardin heilt einen Knaben"; ebenda.

Tafel 59 u. 60. Kokette Peruginer Jünglingstrachten um 1475. Der Jüngling auf Tafel 59 mit pelzverbrämtem *giuberello*, bis zum Ellenbogen geschlitzten Ärmeln und einem Taschentuche um den linken Oberarm. Auffallend ist der weite Pelerinenmantel des Jünglings auf Tafel 60 rechts. Sein Wams ist bis zum Gürtel verschnürt.

61 bis 63. BERNARDINO BETTI BIAGI, GEN. PINTURICCHIO (GEB. ZU PERUGIA 1454, GEST. ZU SIENA 1513): Drei Ausschnitte aus den im Auftrag des Kardinals Francesco Piccolomini in den Jahren 1505–1507 ausgeführten Wandfresken der Libreria (Biblioteca Piccolomini) des Doms zu Siena.

Tafel 61. Enea Silvio Piccolomini vollzieht die Verlobung Kaiser Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal (24. Februar 1452); Hauptgruppe aus dem fünften Fresko.

Tafel 62. Äneas Sylvius Piccolomini wird von Kaiser Friedrich III. zum Dichter gekrönt (Frankfurt a. M. 1445); Teilbild (untere Partie) vom dritten Fresko.

Tafel 63. Gruppe von Männern aus dem vorletzten (neunten) Fresko, der „Kanonisierung der heiligen Katharina von Siena".

Tafel 61–63. Die Bilder Pinturicchios enthalten eine Fülle von Kostümen. Die Behauptung Vasaris, er und der junge Raffael hätten die Fresken in dem *Ospedale della Scala* in Siena für die Kostümierung ihrer Figuren gebrandschatzt, trifft für die Bilder zu, die ältere Begebenheiten darstellen sollten. Die Tafeln 61 und 62 zeigen größtenteils nichtitalienische Trachten. Die offenbar von den deutschen Landsknechten übernommenen, zuweilen übertrieben großen Hosenlätze (Tafel 62 und 63) hielten sich nach Fortini dort bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts und dienten als Aufbewahrungsort von allerlei Kleinigkeiten, vor allem aber des Geldbeutels. Bemerkenswert sind die Perlenstickereien um die Hüften mehrerer Jünglinge.

Tafel

64. BERNARDINO BETTI BIAGI, GEN. PINTURICCHIO (GEB. ZU PERUGIA 1454, GEST. ZU SIENA 1513): Sog. Heimkehr des Odysseus. Die Darstellung wird mit mehr Recht dahin gedeutet, daß Penelope die zudringlichen Freier beschwichtigt (Odyssee XIX, 139–144). Ursprünglich für den Palast des Pandolfo Petrucci (Pal. del Magnifico) in Siena gemalt (ca. 1510), jetzt – auf Leinwand übertragen – in der Nationalgalerie zu London (Nr. 911).

Tafel 64. Dieses Bild enthält Kostümelemente der Zeit um 1450 neben antikisierenden. Der Hut des Jünglings rechts kommt auf älteren SieneserBildern häufiger vor; die Kopftracht der Penelope gehört der Zeit an, in der das Bild gemalt ist, und kommt auch auf Tafel 65 vor.

65. DESGL.: Gruppe rechts aus dem Fresko „Bestattung des heiligen Bernhardin von Siena". Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella Bufalini.

Tafel 65. Römische Trachten von 1500 (die Bufalinifresken wurden nach Milanesi 1497 bis 1500 gemalt nach Burckhardt um 1484). Über die Widderhornhaube vgl. die Notiz zu Tafel 66. Hinter der Trägerin derselben eine alte Frau in Witwentracht. Das Mädchen in der Mitte trägt eine Perlenkette über der Stirnwurzel im Haar.

66. DESGL.: Versucherinnen; Gruppe links aus dem „Besuch des heil. Antonius bei dem heil. Paulus Eremita", Fresko (ca. 1493) im „Saal der Heiligenleben". Rom, Vatikan, Appartamento Borgia.

Tafel. 66. Die Schnecken- oder Widderhornhaube der beiden Teufelinnen rechts kommt auch auf Tafel 65 vor, aber auch auf einem Grabstein von 1383 in Rom. Es wäre nicht gerade unmöglich, daß Pinturicchio diese Haubenform dort kopiert hätte, zumal diese beiden Fresken in Rom gemalt sind. – Zu beachten sind die an das Kleid angebundenen Ärmel der ersten Versucherin. Der Ärmel war ein Bestandteil des Gewandes, dem vielfach besondere Sorgfalt zugewendet, und der daher auch von den Schneidern eigens berechnet wurde. Er bestand sehr häufig aus anderem Stoff als das übrige Gewand und wurde mit Bändern daran befestigt, so daß ein Wechsel der Ärmel möglich war.

67. SOG. MEISTER DES SFORZA-ALTARS (vermutlich Bernardino Zenale da Treviglio, 1436–1526): Die sog. Pala Sforzesca; Lodovico il Moro, seine Gattin Beatrice d'Este und seine beiden kleinen Söhne Massimiliano (links) und Francesco (rechts) in

Tafel

Verehrung vor der zwischen den vier lateinischen Kirchenvätern thronenden Madonna kniend (1494). Mailand, Galerie der Brera (Nr. 310).

Tafel 67. Mailänder Trachten um 1494. Über das Kleid der Beatrice d'Este vgl. oben S. 41. Lodovico Sforza trägt einen *giubbone* aus blauem Damast und darüber eine mächtige goldene Kette von einfacher Arbeit. Der *ziparello* des neben ihm knienden Knaben zeigt eine rot-orange-weiße Teilung; die bändergeschmückten Ärmel sind an das Wams festgebunden. Das neben der Mutter kniende Mädchen trägt eine perlenbesetzte Netzhaube.

68. GENTILE BELLINI (1429–1507): Partie links aus der „Prozession auf der Piazza di S. Marco zu Venedig" (bez. u. dat. 1496). Zu dem für die Scuolo di S. Giovanni Evangelista in Venedig gemalten Kreuzwunder-Zyklus gehörig, jetzt in der Akademie zu Venedig (Nr. 567).

Tafel 68. Venezianische Trachten von 1496. Auf dem Markusplatze verschiedene *Compagni della Calza* (vgl. oben S. 35). Die vornehme Dame, die auf die Kirche zuschreitet, läßt ihre lange Schleppe von einem Pagen tragen. Bemerkenswert sind die langen weitärmligen venezianischen Gewänder der Männer und die kurzen pelerinenartigen Mäntel der Jünglinge.

69. DESGL.: Gruppe kniender Frauen (mit der Exkönigin Catarina Cornaro links vorn) aus dem Gemälde der wunderbaren Auffindung der in den Kanal gefallenen Kreuzesreliquie (dat. 1500). Venedig, Akademie (Nr. 568).

Tafel 69. Weibliche venezianische Festgewänder aus Goldstoff um 1500. Die schmucküberladene, stark dekolletierte Kleidung zeichnet sich durch Geschmacklosigkeit aus. Die Dame neben Catarina Cornaro trägt ihr Haar nach der von Casola beschriebenen Art (vgl. dazu Tafel 77). Die dritte und die folgenden tragen, wie es scheint, ganz dünne Schleier, die an den Rändern mit Perlen besetzt sind. Das Mädchen neben Catarina zeigt am oberen Rande des Mieders ein Motto. Die Ärmel sind mit Bändern an der Schulter befestigt.

70 bis 76. VITTORE CARPACCIO (TÄTIG UM 1480–1520): Auswahl kostümgeschichtlich interessanter Details aus dem Zyklus von neun Gemälden mit Szenen aus dem Leben der heil. Ursula; 1490–1495 für die ehemalige Scuola di Sant' Orsola zu Venedig gemalt, jetzt in der Akademie daselbst (Nr. 572–580).

Tafel 70. Abschied des englischen Prinzen von seinem Vater. – Tafel 71. Begegnung des Prinzen mit der heil. Ursula. – Tafel 72. Mittelgruppe aus der „Rückkehr der

Tafel

englischen Gesandten". – Tafel 73. Zwei vornehme junge Männer aus dem Gefolge des Prinzen. – Tafel 74. Gruppe von Jünglingen aus dem „Empfang der englischen Gesandten bei König Maurus". – Tafel 75. Partie rechts aus der „Rückkehr der Gesandten". – Tafel 76. Die heil. Ursula nimmt Abschied von ihrem Vater.

Tafel 70–76. Die Tafeln enthalten venezianische Kostüme um 1490–95. Carpaccio bietet die reichste Ausbeute an venezianischen Trachten. Charakteristisch ist daran die Stoffverschwendung. Zu Tafel 73 vgl. oben S. 35. Der erste Jüngling auf Tafel 74 trägt einen Handschuh mit Quaste. Sein linkes Bein zeigt wie das des dritten Farbenteilung und Blätter als Abzeichen. Von der Mütze der hinter den beiden ersten stehenden hängen Bänder, deren Enden mit goldenen Spangen verziert sind. Bemerkenswert ist auch der Ärmelschmuck des dritten jungen Mannes. Auf Tafel 72 sind die Ärmel und der Hut der Rückenfigur zu beachten. Die Haare der Männer und Jünglinge sind fast ausnahmslos sehr lang.

77. VITTORE CARPACCIO (TÄTIG UM 1480–1520): Zwei Venezianerinnen auf dem Söller ihres Hauses. Das in dieser Form wenig anziehende, aber durch vortreffliches Kolorit ausgezeichnete Gemälde ist offenbar nur der Rest einer größeren Komposition. Venedig, Museo Civico Correr (Nr. 5).

Tafel 77. Die beiden Venezianerinnen – angeblich Kurtisanen – sitzen auf der *altana*, die in der Toilette der venezianischen Schönen eine so große Rolle spielt. Ihre Gewänder sind stark dekolletiert. Die eine hält ein Taschentuch in der Hand, vor ihr stehen ein Paar Sockelschuhe von mäßiger Höhe, die aber offenbar ihrer Genossin angehören; denn sie selbst hat nach der Art, wie ihr Gewand auf dem Boden aufliegt, zu schließen, solche an den Füßen. Die Haare sind bei beiden blond, der den Scheitel bedeckende Haarkranz besteht aus falschem Haar. Über die Frisur siehe oben S. 68.

78. RAFFAELLO DI GIOVANNI SANTI (1483–1520): Gruppe päpstlicher Sesselträger aus der „Messe von Bolsena", Fresko (ca. 1513) in der Stanza d'Eliodoro. Rom, Vatikan.

Tafel 78. Kostüme päpstlicher Hausbeamter. Sie sind alle verschieden und lassen mehr oder minder das Hemd zum Vorschein kommen. Die Weite der Ärmel ist charakteristisch für die Hochrenaissance. Das Haar des dritten Sesselträgers ist unter einer mit einem medaillonartigen Schmuckstück verzierten anliegenden Haube *(scuffia)* verborgen, das der anderen ist ungewöhnlich lang. Die beiden vordersten scheinen Offiziere der Schweizergarde zu sein.

79 bis 80. ANDREA D'AGNOLO, GEN. DEL SARTO (1486–1531): Zwei Ausschnitte aus der „Geburt der Maria", Fresko (dat. 1514) im Vorhof der Kirche Santissima Annunziata zu Florenz.

Tafel

Tafel 79 und 80. Weibliche Gewänder der Florentiner Hochrenaissance (1514); charakteristisch ist das weite Schleppende derselben, das ihnen ein würdiges, vornehmes Aussehen verleiht. Die Vorderbahn des Oberkleides auf Tafel 80 ist hochgehoben wie bei Fra Carnevale (Tafel 27) und dient den Händen zur Erwärmung. Die weiten pelzgefütterten Ärmel sind an der Schulter befestigt und zeigen dort lange Schlitze. Die Dekolletierung ist tief, die Frisuren sind einfach.

81. BERNARDINO LUINI (CA. 1470–1532): Ippolita Sforza, Gattin des i. J. 1506 durch Papst Julius II. aus Bologna vertriebenen Alessandro Bentivoglio, als Stifterin kniend, mit der heil. Scholastica und der heil. Katharina (die Figur der heil. Agnes, links ist weggelassen). Fresko (ca. 1525) neben dem Hochaltar von S. Maurizio (Monastero Maggiore) zu Mailand.

Tafel 81. Ippolita Sforza-Bentivoglio in einem Prunkgewande, das vermutlich einer früheren Zeit angehört als das Fresko (1525). Vgl. über dieses Kostüm oben S. 41. Die weiten Bauschärmel reichen nur bis knapp unter den Ellenbogen und lassen dann das feine reiche Hemd zum Vorschein kommen. Ippolita trägt auf dem Kopfe ein mit Perlen verziertes turbanähnliches Gebilde. Das Haar liegt glatt an. Das Kostüm der heil. Katharina entspricht denen auf Tafel 82.

82. DESGL.: Maria und ihre Begleiterinnen. Gruppe rechts aus der „Vermählung Mariä", Fresko (um 1525) in der Wallfahrtkirche (Santuario della Vergine Assunta) zu Saronno.

Tafel 82. Hochrenaissancegewänder. Zwei von den weiblichen Figuren zeigen über dem leicht schleppenden Rock zwei Übergewänder. Das Gewand der Maria ist in seiner Einfachheit und Vornehmheit von besonderem Reiz. Es läßt oben das Hemd zum Vorschein kommen. Die Frisur ist von klassischer Schönheit. Die Frisur der Begleiterin rechts läßt wie bei Ippolita Sforza (Tafel 81) – ein seltener Fall – das Ohr frei. Die Dekolletierung ist mäßig.

83 bis 84. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, GEN. IL SODOMA (GEB. ZU VERCELLI 1477, GEST. IN SIENA 1549): Zwei Details aus dem Fresko „Der heil. Benedikt bannt den Freudensaal, durch den der Priester Florentius die Mönche zu verführen suchte". Aus dem seit 1505 ausgeführten Freskenzyklus mit Szenen aus der Legende des heil. Benedikt im großen Kreuzgang des ehem. Benediktinerklosters Monte Oliveto Maggiore bei Siena.

Tafel 83. Zwei Kurtisanen mit halboffenem Haar, offenem Mieder, mit Bändern festgebundenen geschlitzten Ärmeln. Das Hemd der einen bildet Manschetten. Starke Dekolletierung.

Tafel

Tafel 84. Kurtisanen in hemdartigen Gewändern und offenen Haaren. Bei der letzten ist die Art, wie die *lenza*, die Leinen- oder Seidenbinde, die als Kopfschmuck getragen wurde, gebunden ist, bemerkenswert.

85. GIOVANNI ANTONIO BAZZI, GEN. IL SODOMA (GEB. ZU VERGELLI 1477, GEST. IN SIENA 1549): Mittelpartie aus dem Fresko „Der heil. Benedikt erteilt zwei Mönchen die Absolution"; Wandbild (ca. 1505) im Klosterhof zu Monte Oliveto Maggiore.

Tafel 85. Senesische Festgewänder älterer und neuerer Mode. Die eine der drei Rückenfiguren trägt das Haar in einer anliegenden dünnen Haube und den Zopf in derselben Weise verschnürt wie Beatrice d'Este; die beiden anderen tragen ihr Haar locker in einem Netz. Bei der weniger ausgeschnittenen wird das Hemd sichtbar.

86. DESGL.: Selbstbildnis des Künstlers (ca. 1505) mit seinen Lieblingstieren, aus dem Fresko „Der heil. Benedikt stellt eine zerbrochene Weizenmulde wieder her". Klosterhof zu Monte Oliveto Maggiore.

Tafel 86. Sodomas Selbstbildnis. Individuelle Tracht des Künstlers.

87. GIORGIO BARBARELLI, GEN. GIORGIONE (GEB. ZU CASTELFRANCO 1477?, GEST. ZU VENEDIG 1510): Gruppe von Figuren aus dem „Mosesordal" (Die Feuerprobe des Moseskindes). Florenz, Uffizien (Nr. 621).

88. DESGL.: Zwei Hirten. Bruchstück einer alten Kopie nach einem verlorenen Gemälde des Meisters. Budapest, Nationalgalerie (Nr. 145).

Tafel 87 u. 88. Sehr merkwürdig ist auf Tafel 87 die Verzierung der Hosen. Das rechte Bein der ersten männlichen Figur zeigt oben dünne aufgesetzte Stoffstreifen, die eine Spanne über dem Knie in einem Ornament endigen, und unter den Knien kokette Querbänder. Die Hose des zweiten Mannes ist unterhalb des Latzes mit vertikalen Nesteln verziert und die Hose des emporblickenden Mannes im Barett ist bis zum Knie mit vertikalen dünnen Schlitzen versehen, die stellenweise durch kleine Schleifen geschlossen werden. Die Hose auf Tafel 88 zeigt genau die Art der Befestigung am Unterwams. Sie ist oberhalb der Zehen abgeschnitten. Bei der nacktbeinigen männlichen Figur ist das Hemd in allen wesentlichen Teilen sichtbar. Die Trachten auf Tafel 87 sollen augenscheinlich altertümlich wirken. Vgl. Tafel 62 u. 63.

Tafel

89. TIZIANO VECELLIO (GEB. 1477 ZU PIEVE DI CADORE IM FRIAUL, GEST. 1576 ZU VENEDIG): Figur links aus dem Gemälde „Himmlische und irdische Liebe“. Hauptwerk aus der Frühzeit des Meisters. Rom, Galerie Borghese.

Tafel 89. Venezianisches Gewand aus dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts; der Typus eines Kostüms der Hochrenaissance. Der Brustausschnitt ist sehr weit und ein breiter Streifen des feingefältelten Hemdes sichtbar. Das Unterkleid hat nur einen Ärmel, aber beide Hände sind behandschuht.

90. [?] FRANCESCO MORONE (1474–1529): Simson und Delila. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli (Nr. 577). Das Gemälde trägt die gefälschte Aufschrift „Victor Carpatius“; Morelli schreibt es dem Michele Veronese zu.

Tafel 90. Norditalienische Jünglingskostüme aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Simson hat ein leichtes Atlasmäntelchen über seiner Samtkleidung an und weiße Schuhe an den Füßen. Die abgeschnittenen Locken kommen in eine Schachtel, neben der ein Rasiermesser von der Form der heutigen liegt.

91. LORENZO LOTTO (GEB. UM 1480 IN VENEDIG, GEST. 1556 ODER 1557 ZU LORETTO): „Die Verlobung“. Amor legt einem jungen Paare ein Joch auf die Schultern. Madrid, Prado-Museum (Nr. 288).

Tafel 91. Bemerkenswert ist die sehr weite, reiche Kleidung des Paares, die eigenartig gemusterte, turbahnähnliche Haube des Mannes, auf der ein breites Barett aufliegt und das ebenfalls turbanähnliche dicke Haarnetz der Dame. Zu beachten sind ferner die feinen mit schwarzer Seide gestickten bzw. geränderten Hemden Die Tracht ist lombardisch.

92. PARIS BORDONE (GEB. ZU TREVISO 1500, GEST. IN VENEDIG 1571): Familienbildnis. Chatsworth, Duke of Devonshire's Collection (Nr. 22).

93. DESGL.: Figur der heil. Margareta, aus dem Gemälde „Der heil. Georg tötet den Drachen“. Das Bild befand sich bis 1870 im Quirinal und wurde dem Giov. Antonio da Pordenone zugeschrieben; jetzt in der Gemäldegalerie des Vatikans.

Tafel 92 u. 93. Venezianische Kostüme der Hochrenaissance. Die Ärmel der Dame auf Tafel 92 endigen in Spitzenmanschetten. Die Dekolletierung ist weit, die

Tafel

Frisur einfach. Den faltigen Rock aus starrer Seide bedeckt vorn eine schmale Schürze. Unter dem einfach verschnürten Mieder wird das fein gefältelte Hemd sichtbar. Der Mann hat das lange Gewand der Honoratioren Venedigs an. Das weibliche Kostüm auf Tafel 93 gehört zu den schönsten seiner Art.

94. PAOLO CALIARI, GEN. VERONESE (GEB. IN VERONA 1528, GEST. 1588 IN VENEDIG): Die Familie Cuccina; Teilbild aus der „Madonna mit der Familie Cuccina" (Glaube, Liebe und Hoffnung führen der zwischen Johannes dem Täufer und dem heil. Hieronymus thronenden Madonna die Mitglieder der venezianischen [?] Familie Cuccina zu). Dresden, Kgl. Gemäldegalerie (Nr. 224).

Tafel 94. Das Kostüm der vorn knienden Dame ähnelt sehr dem auf Tafel 92, doch haben die Ärmel Schulterpuffen, und zeigt das Hemd einen anderen Schnitt; es endigt im Nacken mit einem halben Kragen; die Männer und Knaben in spanischer Tracht mit den um die Oberschenkel kürbisähnlich gebauschten Oberhosen.

KOPFTRACHTEN UND FRISUREN

95. TOMMASO DI SER GIOVANNI GUIDI DA CASTEL S. GIOVANNI, GEN. MASACCIO (1401–1428): Köpfe zweier jungen Männer; aus dem Fresko (CA. 1423) „Die Erweckung der Tabitha". Florenz, S. Maria del Carmine, Cappella Brancacci.

Tafel 95. Florentiner Jünglingskleidung aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts, wie gewöhnlich kragenlos. Die orientalisch aussehenden Turbane mit dem sackartigen Überfall sind in dieser Zeit nicht selten; die Frisur findet sich im XIV. Jahrhundert häufig.

96. [?] PIETRO DI BENEDETTO DE' FRANCESCHI, GEN. PIERO DELLA FRANCESCA (CA. 1420–1492): Weibliches Brustbild, Profil nach links; angeblich Bildnis der Isotta von Rimini. Richmond, Galerie Cook.

Tafel 96. Die angebliche Isotta trägt eine Art von Hörnerhaube *(hennins)*, von deren perlenbesetzten Enden Strähnen falschen gekräuselten Haares herabhängen. Die *lenza* ist ziemlich locker um den Kopf und die Hörner geschlungen. Die Stirn ist künstlich durch Ausrupfen der Haare erhöht. Das Kostüm ist mit Gold und Perlen bestickt, die Ärmel sind aus figuriertem Samt.

Tafel

97. ANTONIO (VITTORE) PISANO, GEN. PISANELLO (CA. 1380 bis 1445): Kopf der Prinzessin aus dem Fresko „Derheil. Georg als Drachentöter". Verona, Sant' Anastasia, Capp. Pellegrini.

Tafel 97. Über die Frisur vergleiche oben Seite 68, ferner Tafel 21 und 27. Bei dieser Frisur wird das Ohr sichtbar. Die Stirn ist künstlich durch Ausrupfen der Haare erhöht.

98. BARTOLOMMEO DA VENEZIA (BART. VENETO, TÄTIG CA. 1505–1530): Weibliche Halbfigur. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. Die Zuweisung an Bart. Veneto ist nicht gesichert.

Tafel 98. Dieses rätselhafte weibliche Bildnis, dem Verhaeren eine lange Phantasie gewidmet hat, interessiert uns hier vorzugsweise durch die eigenartige Frisur der Dargestellten. Die über die Schultern herabfallenden offenen Haare sich zu spiraligen feinen Locken geordnet, die durch irgendeinen leichten Klebstoff ihre Form bewahren. Den Kopf bedeckt eine seidene Kappe, um die turbanartig die eine Hälfte eines weißen Tuches geschlungen ist. Um diese improvisierte Haube ist ein Kranz von Buchs gelegt. Das Hemd, das die linke Brust frei läßt, ist außerordentlich einfach; die Länge und Geradlinigkeit des Randes läßt Zweifel aufkommen, ob es sich hier wirklich um ein Hemd (zu dem der weiße Ärmel unterhalb der rechten Hand gehören würde (handelt, oder nur um eine Drapierung von Gnaden des Malers. Um die Stirn ist eine *ferronière* gelegt.

99. [?] PIERO DELLA FRANCESCA (CA. 1420–1492): Weibliches Bildnis, Profil nach links. London, Nationalgalerie (Nr. 585). Die beiden dem Stil nach nahe verwandten weiblichen Profilbildnisse in Mailand, Museo Poldi-Pezzoli, und in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, werden jetzt meist dem Domenico Veneziano (ca. 1405–1461) zugeschrieben.

Tafel 99. Haar und Ohren dieser jungen Dame sind mit einer dicht mit Perlen besetzten Goldhaube bedeckt, über die ein schmaler kostbar eingefaßter Schleier gelegt ist. Die Stirnhaare sind ungewöhnlich weit hinauf ausgerissen, ebenso sind die Augenbrauen entfernt. Das Brokat-(Granatapfel-)Muster der Ärmel ist augenscheinlich gestickt.

100. [?] SANDRO DI MARIANO FILIPEPI, GEN. BOTTICELLI (CA. 1446–1510): Weibliches Bildnis, angeblich der Simonetta Vespucci. Florenz, Galerie Pitti (Nr. 353). Nach W. Bode ist das Bild weder von der Hand des Botticelli, noch stellt es die schöne Geliebte des Giuliano de' Medici dar.

Tafel

Tafel 100. Auffallend schlichte, die Ohren verdeckende Frisur. Auf dem Kopfe eine Art Pfaffenkäppchen, darüber, am Hinterkopf, eine weiße *scuffia*. Das Kleid ist von besonderer Einfachheit.

101. [?] SANDRO DI MARIANO FILIPEPI, GEN. BOTTICELLI (CA. 1446–1510): Weibliches Bildnis, Brustbild nach rechts. Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut.

102. [?] DESGL.: Brustbild eines jungen Mädchens mit allegorischer Anspielung (?). Autorschaft unsicher. Richmond, Galerie Cook.

103. DESGL.: Kopf der Venus, aus dem Gemälde „Venus, Mars und Satyrknaben". London, Nationalgalerie (Nr. 915).

Tafel 101–103. Florentiner Frisuren unter Zuhilfenahme von falschen Zöpfen; letztere sind auf Tafel 101 und 102 mit Perlen besetzt; auf Tafel 101 ist das Haar außerdem noch mit einer dreifachen Perlenschnur und einer Agraffe mit Reiherfedern geschmückt. Die Trägerin dieser Frisur hat eine Kamee um den Hals, Apollo und Marsyas darstellend. Auf Tafel 102 liegt auf dem eigenen Haar der Dargestellten eine gefältelte perlenbesetzte *scuffia*, über die quer zwei Zöpfe gelegt sind. Über der Stirn ist sie mit einer Straußenfeder geschmückt. Die Vereinigung der (hier falschen) Zöpfe auf der Brust (Tafel 101 und 103) kommt auch sonst vor. Die Perlenschnur, die im Haar befestigt wurde, hieß in Florenz *vespaio*.

104. DOMENICO GHIRLANDAJO DI TOMMASO BIGORDI (1449–1494): Vornehme junge Florentinerin: Detail aus der „Geburt Johannes' des Täufers", Fresko (um 1490) im Chor von S. Maria Novella zu Florenz (rechte Wand, drittes Bild).

Tafel 104. Halblanges offenes Lockenhaar, darüber ein falscher Scheitel. Damastgewand mit geschlitzten, oben mit Bändern befestigten Ärmeln, darüber ärmelloser Überwurf.

105. BASTIANO (SEBASTIANO DI BARTOLO) MAINARDI (GEB. IN S. GIMIGNANO, TÄTIG SEIT 1482 IN FLORENZ, GEST. 1513): Bildnis einer jungen Frau. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 83).

Tafel 105. Dieses weibliche Bildnis zeigt mit aller wünschbaren Deutlichkeit die Verwendung falschen Haares. Das echte wird teilweise von einer *scuffia* aus andersfarbigem falschem Haar verdeckt, die an den Seiten mit in der Farbe abermals abstechenden falschen Lockengebilden geschmückt ist. Das natürliche Haar ist anscheinend gebrannt. Brust und Nacken der Dargestellten sind von einem Brusttuch aus Musselin oder Batist bedeckt, das von einer einfachen Klöppelspitze eingefaßt ist.

Tafel

106. ANTONIO POLLAIUOLO (1429–1498): Brustbild eines jungen Edelmannes. Profil nach links. Autorschaft unsicher. Florenz, Uffizien.

Tafel 106. Jüngerer Mann in einem mit goldenen Schnüren benähten *ziparello*. Die Ärmel des gitterartig gemusterten Brokatwamses sind nach lombardischer Art (vgl. oben die Tafeln 45 und 48) mit Nesteln geschmückt. Die Haare sind lang und hängen tief in die Stirn hinein; man nannte diese Haartracht *zazzera*.

107. BARTOLOMMEO VENETO (TÄTIG CA. 1505–1530): Bildnis eines Unbekannten. Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini (Nr. 610).

Tafel 107. Kostümlich sehr interessantes Bildnis eines Edelmannes. Der ärmellose Samtmantel ist mit kostbarem Pelz gefüttert und mit einem breiten Pelzkragen geschmückt. Ärmel und Wams bestehen aus einem schachbrettartig gemusterten schweren Goldstoff. Die Musterung ist bei den Ärmeln größer. Ein mit feiner schwarzer Stickerei versehenes Hemd mit eingekrausten Rändern kommt durch den tiefen Ausschnitt des Wamses voll zur Geltung. Das Barett schmückt eine medaillonförmige Impresa von feiner Schmelzarbeit. Die Haare fallen bis auf die Schultern herab.

108. LUCA DELLA ROBBIA (1400–1482): Weibliches Reliefbildnis. Tondo in farbig glasierter Terrakotta (um 1460). Florenz, Museo Nazionale (Nr. 73).

Tafel 108. Quattrocento-Kopftracht. Das eng anliegende Haar ist unter einer dünnen Haube verborgen, welche die Schläfen frei läßt. Quer darüber ist ein palmwedelartig ausgezackter Schleier gelegt, der bis zur Höhe des Kinns steif abstehend herabgeht und auf dem Scheitel durch eine Agraffe zusammengehalten wird. Eine doppelte Perlenschnur läuft über den Kopf und an den Schläfen und Ohren entlang zum Nacken.

109. [?] MATTEO CIVITALI (1435–1501): Weibliches Reliefbildnis, Profil nach links. Marmor. Florenz, Museo Nazionale (Bargello).

Tafel 109. Der Hinterkopf der Dargestellten ist von einer perlengestickten, von einer gestickten Borte eingefaßten scuffia bedeckt, die zugleich den langen, kreuzweise mit Bändern und Schleifen verschnürten Zopf einschließt. Der vordere Teil der Frisur wird durch ein Stirnband zusammengehalten. Die Mantelbordüre ist mit allerlei Zeichen: Sonnen, Steigbügeln, Buchstaben bestickt. Diese Frisur kommt noch zu Anfang des XV. Jahrhunderts vor.

Tafel

110. MINO DA FIESOLE (1431–1484): Reliefbildnis einer jungen Dame, angeblich der Tochter des Künstlers. Florenz, Museo Nazionale (Nr. 233).

Tafel 110. Frisur mit unter dem Hinterkopf durchgeschlungenem und fächerförmig über die Ohren fallendem Schleiertuch. Brokatgewand.

111. FRANCESCO LAURANA (TÄTIG CA. 1468–1490): Bildnisbüste eines jungen Mädchens, vermutlich einer Tochter Ferdinands I. v. Aragonien. Karrarischer Marmor mit Spuren von Vergoldung u. Bemalung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 61).

Tafel 111. Frisur mit freigelassenen Ohren. Die langen Haare sind nicht zum Zopf geflochten, sondern einfach mit einer *lenza* umwunden und über den Kopf gelegt. Das Damastkleid ist mit Borten eingefaßt, die orientalische Schriftzeichen zeigen.

112. [?] PIERO DI LORENZO, GEN. PIERO DI COSIMO (1462 bis 1521): Weibliches Bildnis, angeblich der Simonetta Vespucci (Aufschrift: SIMONETTA IANVENSIS VESPUCCIA). Wird auch dem Antonio Pollaiuolo (1429–1498) zugeschrieben. Chantilly, Musée Condé (Nr. 13).

Tafel 112. Phantasiefrisur mit Perlenschmuck.

113. [?] LEONARDO DA VINCI (GEB. ZU VINCI 1452, GEST. 1519 AUF SCHLOSS CLOUX BEI AMBOISE): Profilbild einer jungen Frau, vielleicht der Bianca, natürlichen Tochter des Lodovico Sforza und Gemahlin des Roberto Sanseverino. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Nr. 8.)

Tafel 113. Schlichte Frisur mit tief über die Ohren gezogenem Haar. Die einzelne den Halswinkel überschneidende Strähne kommt auf mailändischen Frauenbildnissen öfter vor. Über das Haarnetz vgl. oben S. 73.

114. FLORENTINISCH (UM 1500): Weibliches Bildnis, bekannt unter dem Namen „La Monaca di Leonardo". Florenz, Galerie Pitti (Nr. 140).

Tafel 114. Das Haar ist in einem Netz oder einem Beutel aus Batist zusammengefaßt, über den ein langer, sehr dünner Schleier gelegt ist. Das Kostüm der Dargestellten entspricht in seinen Formen denen, die wir auf Andrea del Sartos Geburt Mariä gesehen haben (Tafel 79 und 80). Der Ausschnitt ist tief und schließt es aus, daß die Dargestellte eine Nonne ist; doch ließe sich an die Protektorin eines Klosters denken. Von dem Hemd kommt nur die Spitze zum Vorschein, die, soviel sich erkennen läßt, eine Klöppelspitze ist.

Tafel

115. SEBASTIANO LUCIANI, GEN. SEB. DEL PIOMBO (GEB. ZU VENEDIG UM 1485, GEST. ZU ROM 1547): Weibliches Bildnis (v. J. 1512). Florenz, Tribuna der Uffizien (Nr. 1123).

Tafel 115. Das Mieder dieser Dame mit dem Pelz auf der linken Schulter ist sehr niedrig und läßt einen guten Teil des Hemdes zur Geltung kommen. Dieses ist von einer fein gezeichneten schwarzweißen Bordüre und einer kleinen Krause eingefaßt. Im Haar trägt die Dargestellte eine leichte *ghirlanda* aus Olivenblättern. Das Ohr, das im Cinquecento wieder mehr zu seinem Recht kommt, wird durch einen Ohrring mit Perle geschmückt.

116. RIDOLFO GHIRLANDAJO (1483–1561): Frauenbildnis in Florentiner Tracht (dat. MDVIIII). Florenz, Galerie Pitti (Nr. 224).

Tafel 116. Der Scheitel der Dargestellten ist mit einem feinen samtgeränderten Netz bedeckt. Das Hinterhaar wird durch einen Haarbeutel, der von einer Goldborte eingefaßt ist, zusammengehalten. Der Ausschnitt des Kleides ist tief, das von einer Borte aus Goldkordeln eingefaßte, ausfestonierte Hemd aber geschlossener als das auf Tafel 114.

117. FRANCESCO DI CRISTOFANO BIGI, GEN. FRANCIABIGIO (GEB. ZU FLORENZ 1482, GEST. EBENDA 1525): Porträt eines jungen Gelehrten am Schreibtisch (bez. und dat. 1522). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 245).

Tafel 117. Der junge Mann am Schreibpult trägt ein für die Hochrenaissance charakteristisches weitärmliges bequemes Gewand. Das weite faltenreiche, mit einem Stehkragen versehene Hemd kommt aus einer Art Mieder hervor, wie wir es auch bei den Sesselträgern auf Tafel 78 sehen. Das Barett in seiner großen breitflächigen Form entspricht dem Stil des Gewandes.

118. DESGL.: Jünglingsporträt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 245A). Die Zuweisung an Franciabigio ist nicht völlig gesichert.

Tafel 118. Das Haar des sehr bequem gekleideten jungen Mannes mit dem tellerförmigen Barett ist sehr lang und zeigt nicht die Akkuratesse des Quattrocento. Das pelzgefütterte *ziparello*ähnliche, aber ganz weit und locker gearbeitete Übergewand läßt ein feines von einer Spitze eingefaßtes Hemd zum Vorschein kommen. Die weiten Ärmel des Untergewandes sind aus Damast.

119. RAFFAELLO DI GIOVANNI SANTI (1483–1520): Frauenkopf aus der „Verklärung Christi". Rom, Pinacoteca Vaticana.

Tafel 119. Cinquecentofrisur mit über den Kopf gelegten Zöpfen und *lenza*. Das Ohr ist sichtbar. Die Dargestellte soll die berühmte Kurtisane Imperia sein.

Tafel

120. RAFFAELLO DI GIOVANNI SANTI (1483—1520): Bildnis der Johanna von Aragonien, Gemahlin des Fürsten Ascanio Colonna, Konnetabel des Königreichs Neapel. Kopie von Leonardo da Pistoja nach dem im Louvre zu Paris befindlichen Original (gemalt um 1518). Rom, Galerie Doria-Pamphilj (Nr. 153).

Tafel 120. Außerordentlich reiches Samtkostüm der Hochrenaissance mit sehr weiten atlasgefütterten Ärmeln. Das Hemd gibt uns eine Vorstellung von denen der Lukrezia Borgia (vgl. oben S. 55). Die Frisur entspricht in ihren breiten weiten Formen dem Stil des Gewandes. Um den Nacken legt sich ein kostbarer Pelz.

121. WERKSTATT DES GIOVANNI BELLINI (UM 1428—1516): Eine junge Frau ordnet ihr Haar. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie (Nr. 13). Das Bild trägt die Aufschrift „Joannes Bellinus faciebat MDXV"; es ist wiederholt dem Pier Francesco Bissolo, neuerdings auch dem sog. Pseudo-Basaiti zugewiesen worden.

Tafel 121. Eine Dame ordnet um ihr einfach frisiertes Haar ein mit Perlen eingefaßtes Damasttuch zum Turban oder einem ähnlichen Kopfputz.

122. BERNARDINO LUINI (UM 1470—1532): Kopf der Salome aus dem Gemälde „Salome empfängt das Haupt Johannes des Täufers". Florenz, Uffizien (Nr. 1135).

Tafel 122. Bemerkenswert ist das Hemd der Salome. Es zeigt feine schwarze Stickerei und ist in der Mitte etwas geöffnet. Das Gewand ruht nicht auf den Schultern auf, vgl. Tafel 125.

123. [?]PIERFRANCESCO BISSOLO (1464—1545): Brustbild einer jungen Dame. London, Nationalgalerie (Nr. 631).

Tafel 123. Dame in Brokatkleid mit viereckigem Ausschnitt. Die Borten sind mit Tieren und linearen Motiven gestickt. Von dem Hemd ist nur die Spitze sichtbar. Das Haar wird von einem Netz von Goldfäden zusammengehalten. Über die Wangen fällt je eine preziös geringelte Locke herab.

124. GIACOMO PALMA D'ANTONIO DE NEGRETI, GEN. PALMA VECCHIO (UM 1480—1528): Frauenbildnis. Modena, R. Galleria Estense.

Tafel 124. Weitärmliges Hochrenaissancegewand ohne für Venedig charakteristische Kostümmerkmale, ähnlich dem Kleide auf Tafel 89, doch mit Bortenschmuck. Statt des Gürtels hier ein zur Schleife gebundenes Band. Das Haar ist offen und leicht gewellt. Der schwarz eingefaßte Gewandärmel läßt das Hemd sehen. Brustausschnitt tief.

125. GIACOMO PALMA D'ANTONIO DE NEGRETI, GEN. PALMA VECCHIO (UM 1480—1528): Bildnis einer jungen Frau. Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie (Nr. 133).

Tafel 125. Venezianisches Hochrenaissancegewand mit weiten Halbärmeln, unter denen die Ärmel des Unterkleides hervorsehen. Das Mieder (vgl. Tafel 92 und 94) ist mit zu Schleifen gebundenen Bändern verschnürt. Das breitgewellte Haar ist massig um den Kopf geordnet und teilweise offen. Der Ausschnitt des Kleides läßt die Schultern frei und zeigt das Hemd.

126. TIZIANO VECELLIO (1477?—1576): Bildnis einer Dame in rotem Kleid. Dresden, Königliche Gemäldegalerie (Nr. 176), Die Urheberschaft Tizians ist nicht unbestritten.

Tafel 126. Diese Venezianerin trägt den für Venedig typischen *busto*, der manchmal eine exzessive Länge zeigte und dann den *Magistrato sopra le pompe* zum Einschreiten veranlaßte. Diese Art Korsett, durch das Brust und Bauch zusammengepreßt wurden, bekam seinen Halt durch dünne Stahlstäbe. Die Venezianerinnen hatten eine große Vorliebe dafür, weil es sie schlanker erscheinen ließ und die Disharmonie des im Verhältnis zu dem durch die Sockelschuhe erhöhten Untergestell zu kurzen Oberkörpers aufhob. Die Dargestellte trägt ein vorn offenes Hemd mit anliegendem Kragen.

127. [?] PARIS BORDONE (1500—1571): Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde. St. Petersburg, Eremitage (Nr. 111).

Tafel 127. Dame in venezianischem Kostüm (für das Mieder vgl. Tafel 92, 94, 125) mit ungewöhnlich reichen Puffenärmeln mit besonders ausgebildetem Schulterstück. Auf dem Kopfe trägt sie die von Isabella d'Este erfundene *capigliara*, den aus Haaren und dünner Seide bestehenden turbanähnlichen Kopfputz.

128. LORENZO LOTTO (CA. 1480—1556): Bildnis einer jungen Dame, angeblich der Laura da Pola. Mailand, Galerie der Brera (Nr. 183).

Tafel 128. Dieses norditalienische Hochrenissansekostüm zeigt nicht den guten Geschmack des Florentinischen, es mutet in seiner schwerblütigen Ornamentierung kleinlich und unfrei an. Merkwürdig ist der rosettengeschmückte Schulterkragen, dessen Ornament sich auf der *scuffia* wiederholt. Das vorn offene Hemd hat einen anliegenden Kragen ähnlich wie auf Tafel 126. Der Gürtel besteht aus einer dicken Kette, an welcher der Fächer befestigt ist. Die Frisur ist spielerisch.

Tafel

129. AGNOLO DI COSIMO, GEN. ANGELO BRONZINO (1502 bis 1572): Bildnis einer vornehmen Dame in reicher Tracht; früher bald dem Seb. del Piombo, bald dem Parmeggianino zugeschrieben. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Nr. 42).

Tafel 129. Bei dieser bis über die Schultern dekolletierten Dame wird von dem Hemd nur die feine Nadelspitze sichtbar. Schultern und Brust sind durch eine Art vorn offenen Kragens aus durchsichtigem, schleierartigem, von einer schmalen Rüsche eingefaßtem Stoff bedeckt. Die Manschetten des Hemdes sind sehr breit. Die Dame trägt in der Rechten ein Paar weite Handschuhe, in der Linken einen Fächer. Ihr sorgfältig gelocktes Haar bedeckt eine perlengestickte *scuffia*. Die Ohrringe sind von auffallender Größe. Breit ausladende Schulterpuffen.

130. FRANCESCO MARIA MAZZUOLI (Mazzola), GEN. IL PARMEGGIANINO (1503–1540): Bildnis einer jungen Dame, gen. „La Bella del Parmeggianino". Neapel, Museo Nazionale.

Tafel 130. Das quergestreifte Seidenkleid dieser jungen Dame mit dem Marderpelz zeigt einen spitzen bis über die Brustrinne herabreichenden Ausschnitt, von dem Hemde sind jedoch nur die schwarzgestickten Manschetten sichtbar. Die Ärmel zeigen wiederum reiche Schulterpuffen. Das Mieder ist aus anderem Stoff als das übrige Kleid. Die feingestickte Schürze ist ebenso schmal wie die auf Tafel 92. Die Frisur liegt eng an, die Ohren sind sichtbar wie auf den fünf vorhergehenden Bildern. Die rechte Hand ist mit einem dicken Handschuh bedeckt.

131. PAOLO CALIARI, GEN. VERONESE (1528–1588): Damenbildnis. Madrid, Prado-Museum.

Tafel 131. Das Damastkleid dieser Venezianerin ist bis in die Gegend des Nabels geöffnet und läßt durch die Verschnürung eines Mieders das Hemd erkennen. Der Ausschnitt ist von einer Rüsche eingefaßt, die am Halse in einen bis über den Haaransatz heraufreichenden Kragen übergeht. Die Frisur läßt die Ohren frei.

132. Desgl.: Bildnis einer jungen Dame. Madrid, Prado-Museum (Nr. 542).

Tafel 132. Tiefausgeschnittenes venezianisches Kostüm mit kurzem *busto* und Goldbortenbesatz. Die Frisur wie auf Tafel 131. An der Schläfe neben den Ohren Blumen. Die Gürtelkette großgliedrig. Die Zackenauszierung der Schulterenden der Ärmel wirkt kleinlich. Die Blümung des Stoffes macht sich von den alten Damastmotiven frei.

Phot. Alinari

SIMONE MARTINI (ca. 1284–1344):
Reiterbildnis des Guidoriccio de' Fogliani. Siena, Pal. Pubblico

Phot. Brogi

Sienesischer Meister (um 1350):
Teilbild aus dem „Triumph des Todes". Pisa, Camposanto

Phot. Alinari

Sienesischer Meister (um 1350):
Ausschnitt aus dem „Triumph des Todes". Pisa, Camposanto

Phot. Anderson

SIMONE MARTINI (ca. 1284–1344):
Detail von einem Fresko in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi

Phot. Alinari

AMBROGIO LORENZETTI (gest. um 1348):
Gruppe tanzender Mädchen. Aus einem Fresko im Pal. Pubblico zu Siena

Phot. Brogi

[?] Andrea da Firenze (um 1370):
Detail aus dem Fresko „Chiesa militante e trionfante".
Florenz, Capp. degli Spagnuoli bei S. M. Novella

Phot. Brogi

[?] Andrea da Firenze (um 1370):
Detail aus dem Fresko „Chiesa militante e trionfante".
Florenz, Capp. degli Spagnuoli bei S. M. Novella

Phot. Brogi

[?] Andrea da Firenze (um 1370):
Gruppe aus der „Streitenden und triumphierenden Kirche". Florenz, Capp. degli Spagnuoli

Phot. Brogi

[?] Andrea da Firenze (um 1370):
Gruppe aus der „Streitenden und triumphierenden Kirche". Florenz, Capp. degli Spagnuoli

Phot. Brogi

[?] Andrea da Firenze (um 1370):
Detail aus der „Streitenden und triumphierenden Kirche". Florenz, Capp. degli Spagnuoli

Phot. Alinari

Unbekannter oberitalienischer Meister (um 1400):
Wandfresko im Castello della Manta bei Saluzzo

GENTILE DA FABRIANO (ca. 1370–1428):
Detail aus der „Darstellung Christi im Tempel". Paris, Louvre

Phot. Brogi

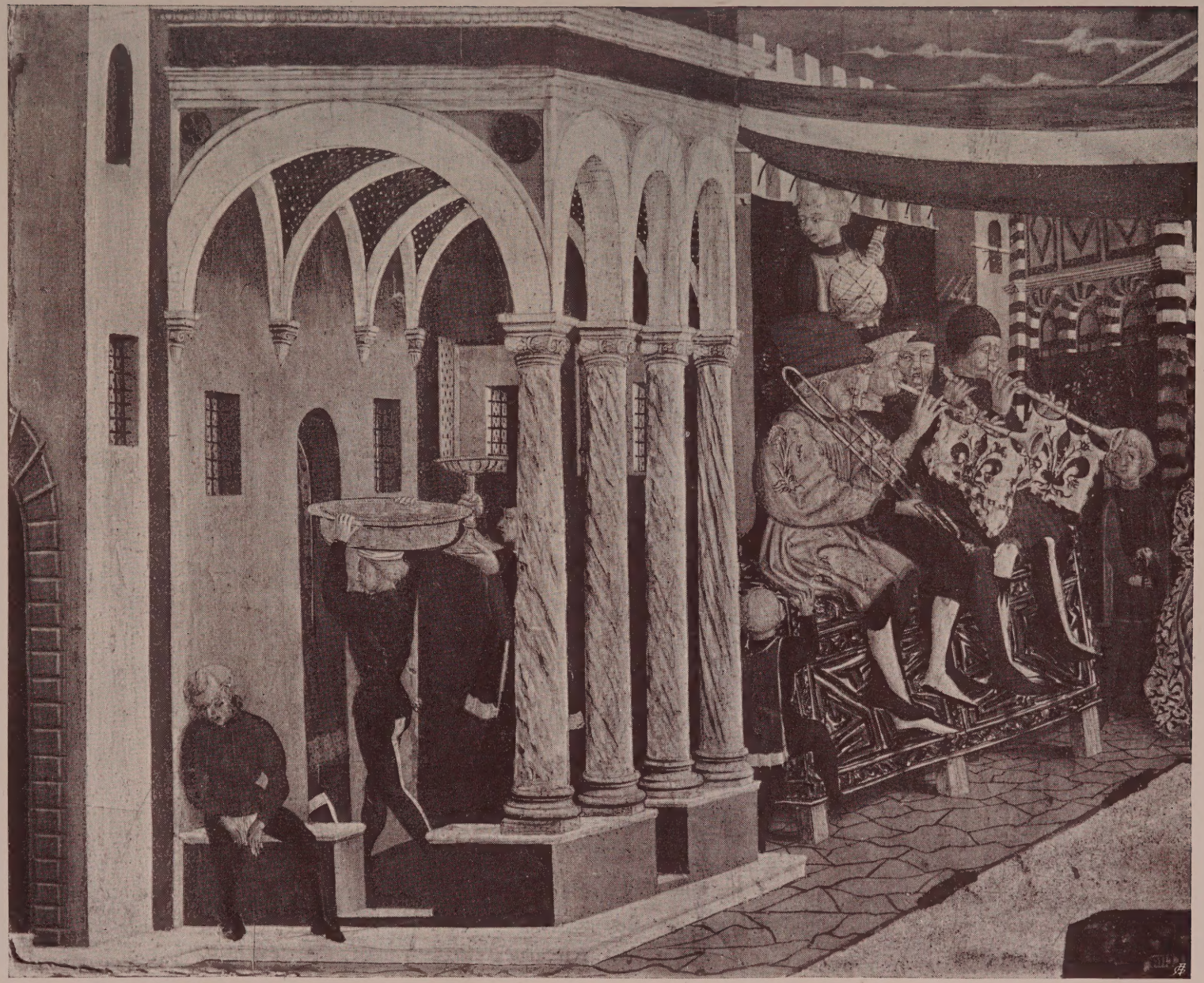
GENTILE DA FABRIANO (ca. 1370–1428):
Hauptgruppe aus der „Anbetung der Könige". Florenz, Akademie

Phot. Hanfstaengl

PISANELLO (ca. 1380–1455)
Anbetung der Könige. (Ausschnitt.) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

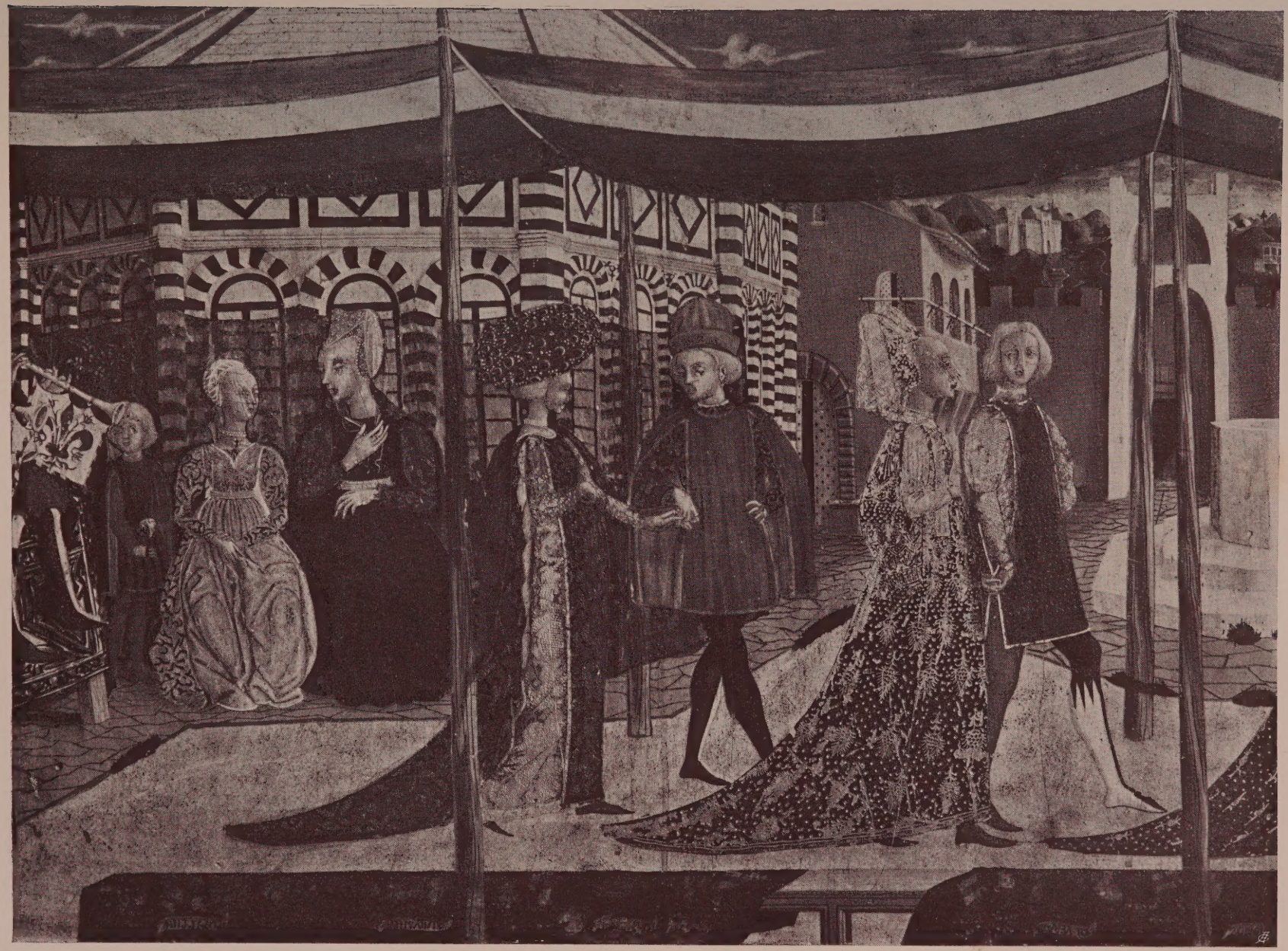
Phot. Alinari

Florentinisch (ca. 1420):
Civettino-Spiel. Florenz, Uffizien



Phot. Anderson

Unbekannter florentinischer Meister (um 1420):
Hochzeit des Boccaccio Adimari, Detail I. Florenz, Akademie

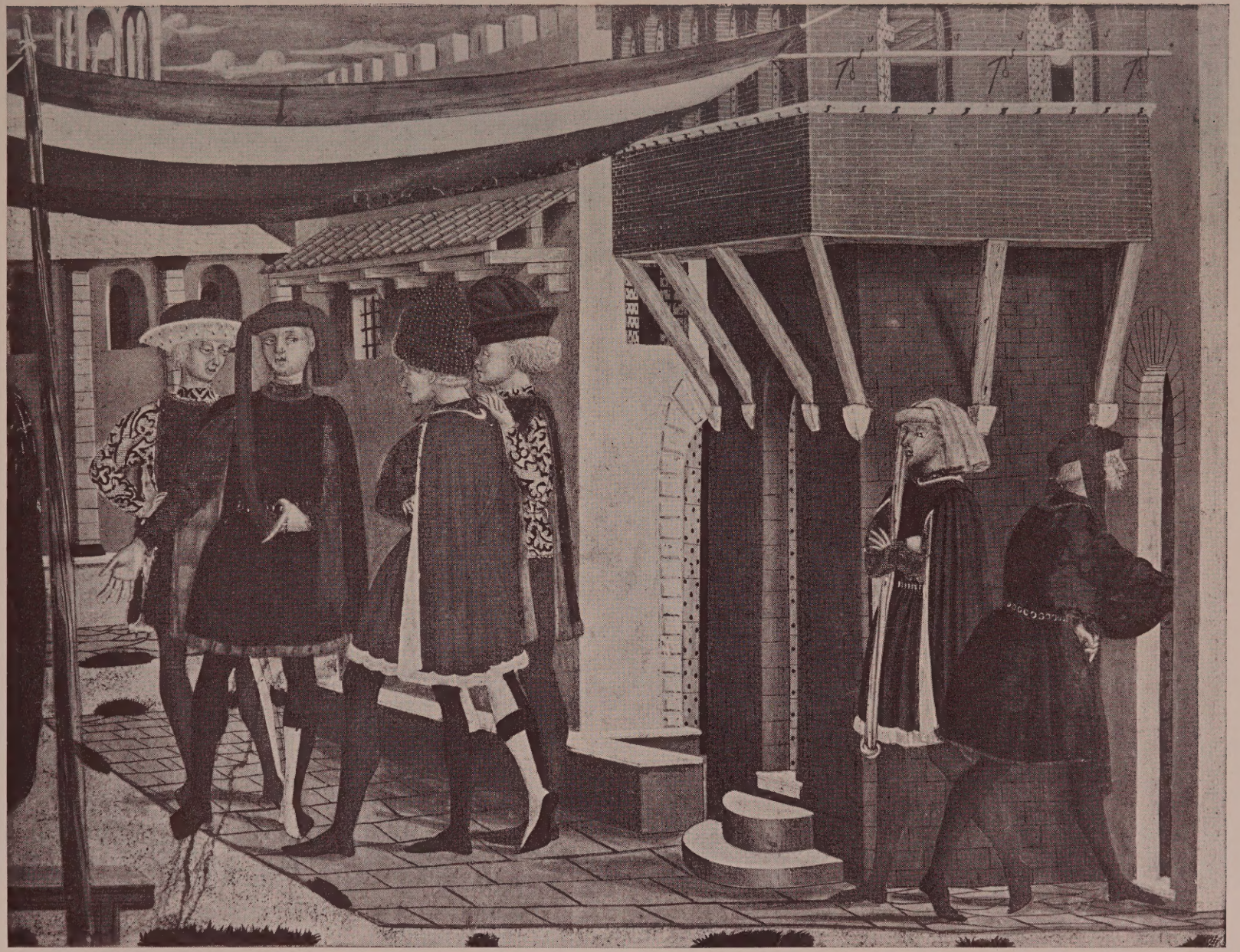


Phot. Anderson

Unbekannter florentinischer Meister (um 1420):
Hochzeit des Boccaccio Adimari, Detail II. Florenz, Akademie

Phot. Anderson

Unbekannter florentinischer Meister (um 1420):
Hochzeit des Boccaccio Adimari, Detail III. Florenz, Akademie



Phot. Anderson

Unbekannter florentinischer Meister (um 1420):
Hochzeit des Boccaccio Adimari, Detail IV. Florenz, Akademie

Phot. Hanfstaengl

PISANELLO (1380–1455):
Der hl. Antonius und der hl. Georg. London, Nationalgalerie

Phot. Brogi

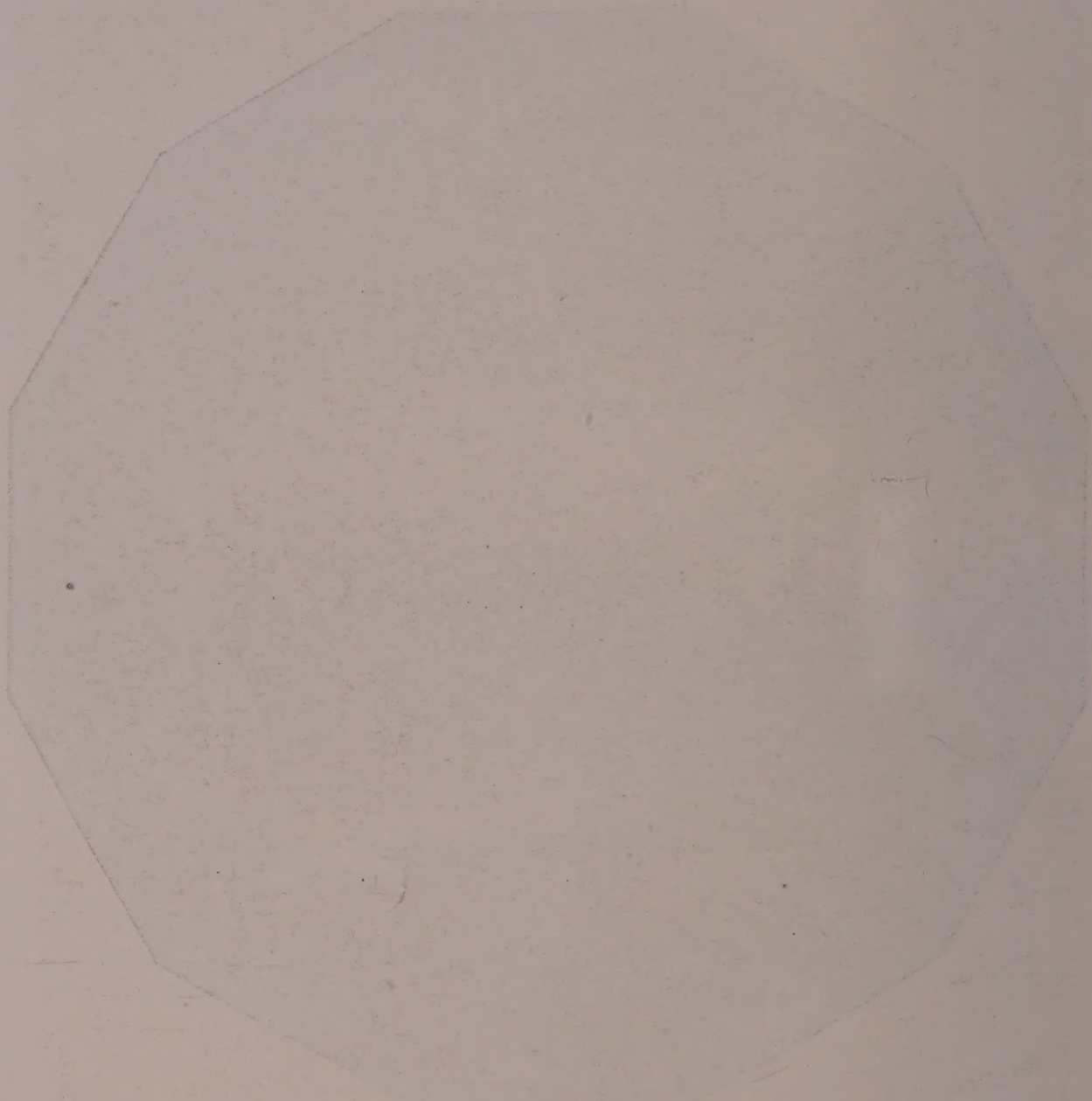
MASOLINO DA PANICALE (1383 – ca. 1440):
Gruppe aus dem „Gastmahl des Herodes". Castiglione d'Olona

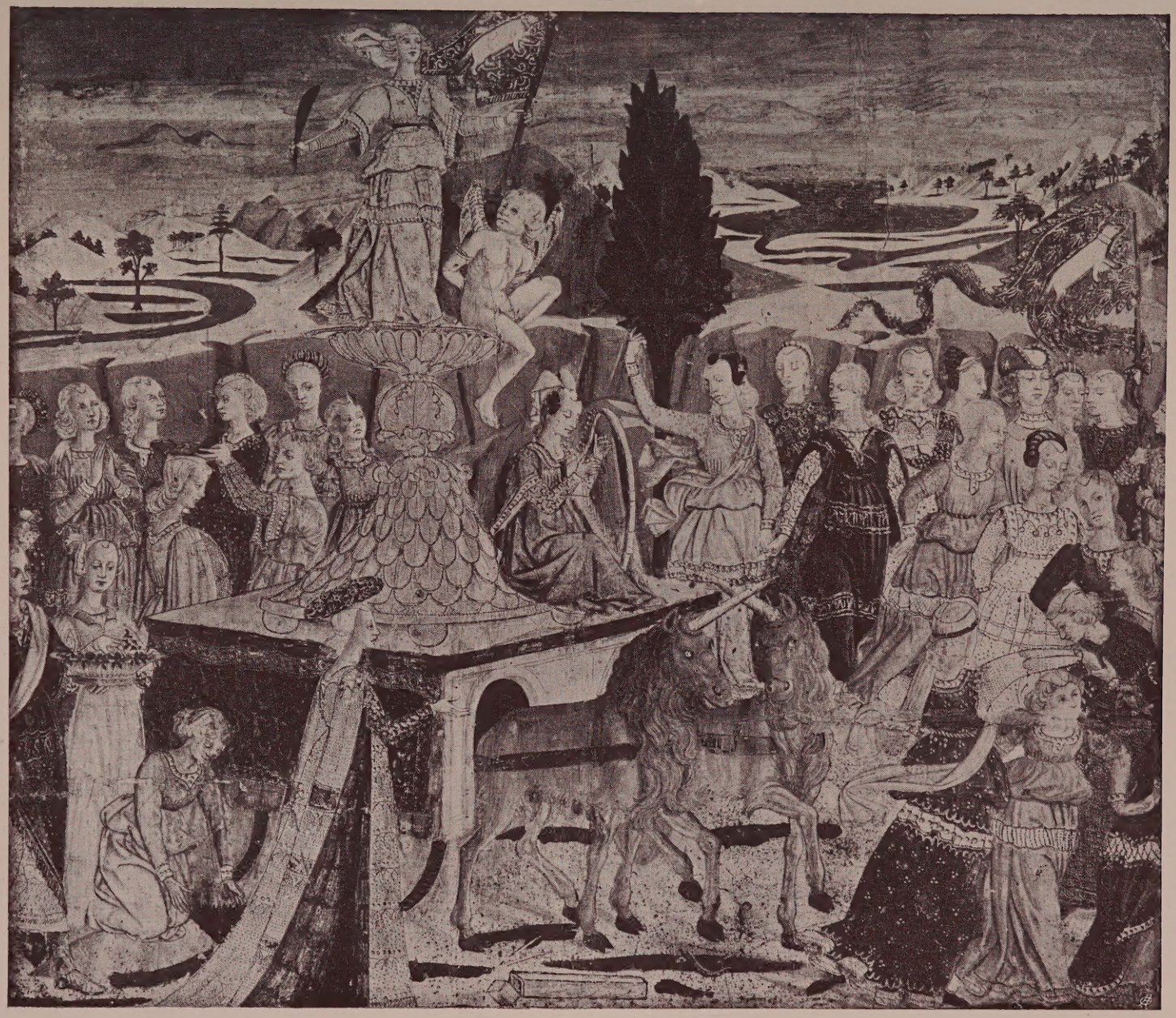
Phot. Hanfstaengl

MASACCIO (1401–1428):
Florentinische Wochenstube. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Anderson

Sog. Maestro dei Cassoni (ca. 1430):
Triumph des Amor. Turin, Kgl. Gemäldegalerie





Phot. Brogi

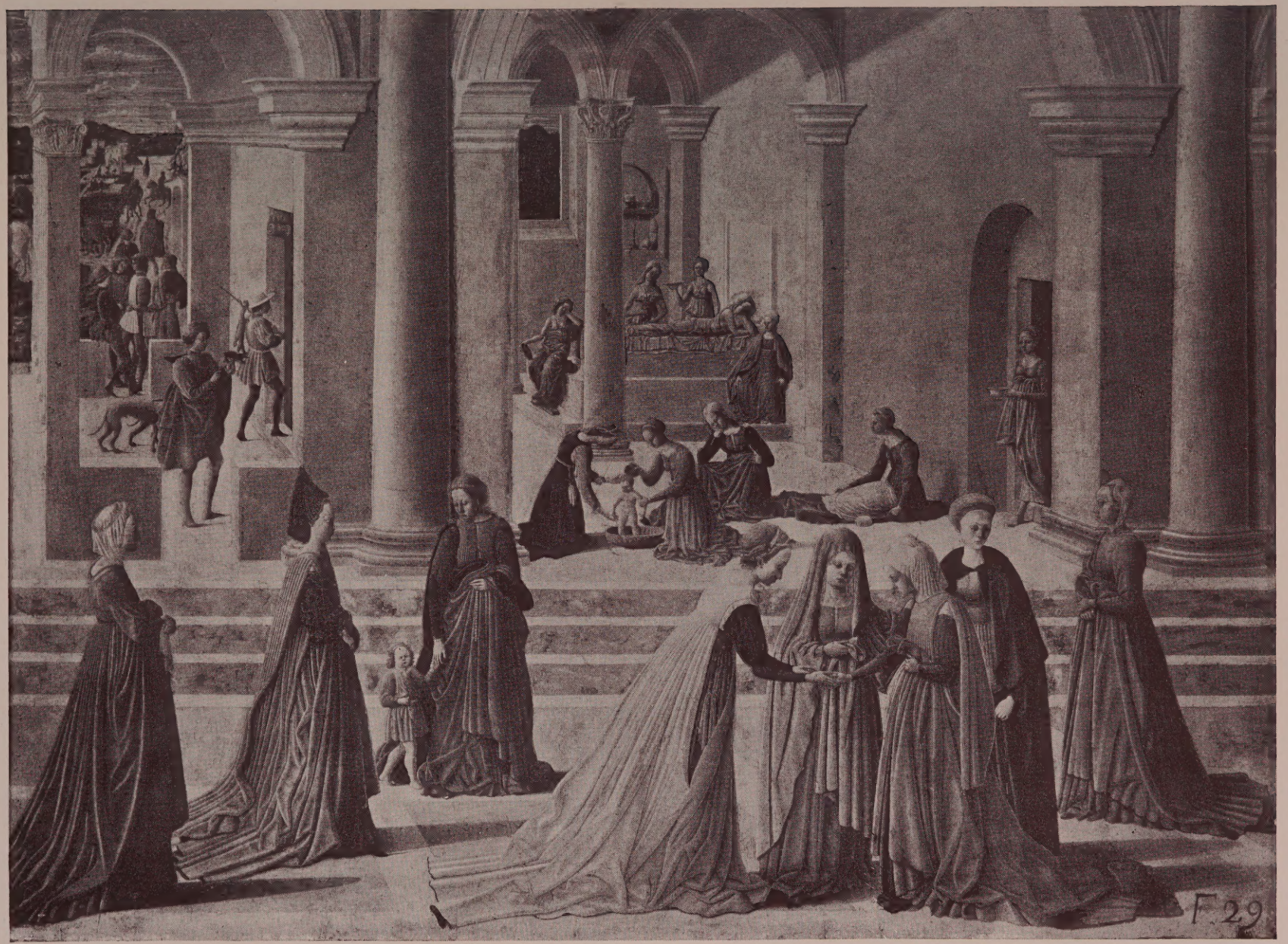
Toskanisch (15. Jahrh.):
Triumph der Keuschheit. Siena, Akademie

Phot. Brogi

FRA ANGELICO DA FIESOLE (1387–1455):
Namengebung. Florenz, Uffizien

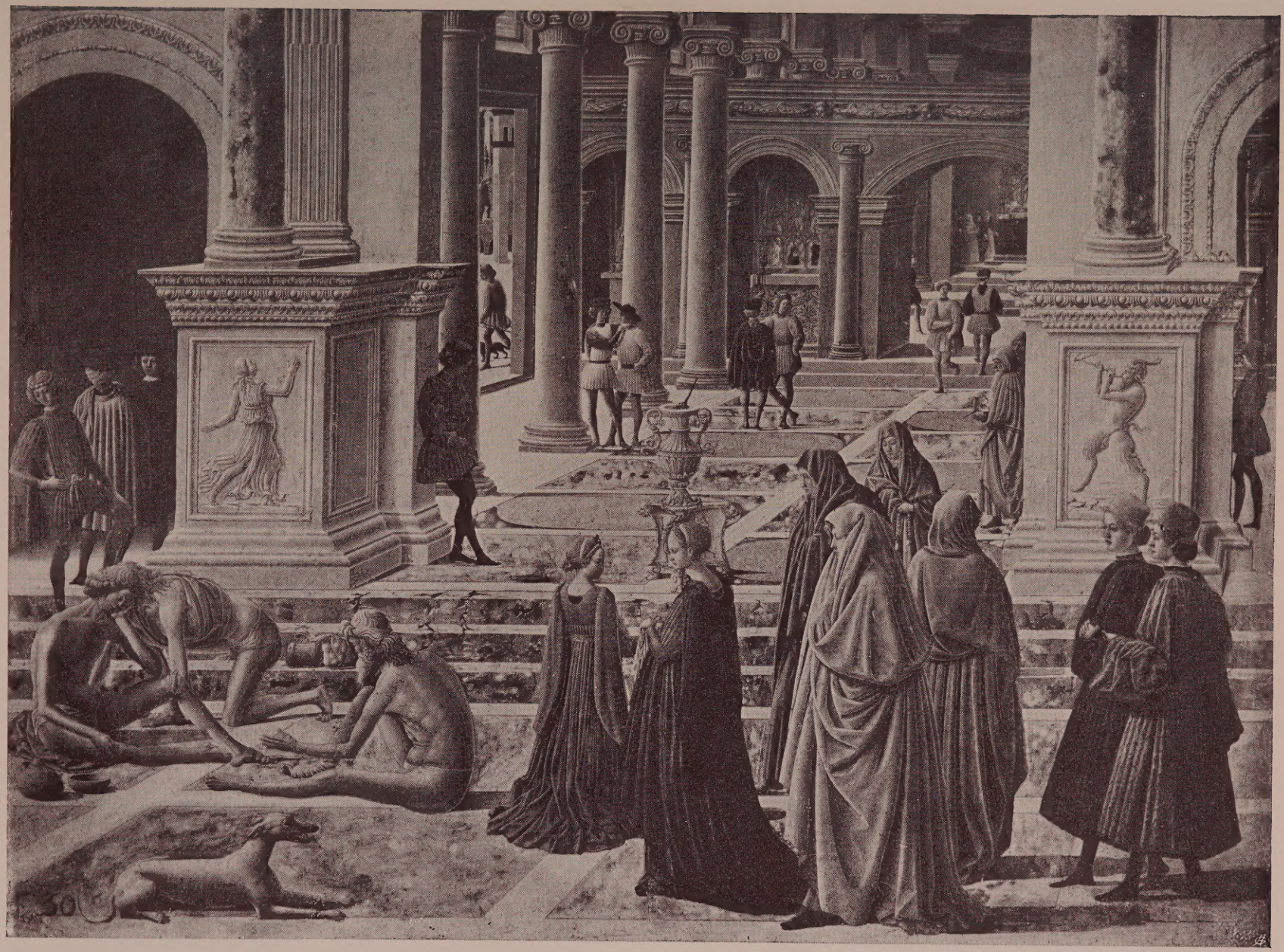
Phot. Anderson

FRANCESCO PESELLINO (1422–1457):
Geschichte der Griselda. Bergamo, Accademia Carrara



Phot. Alinari

FRA CARNEVALE (gest. ca. 1490):
Häusliche Szenerie (Detail). Rom, Galerie Barberini



Phot. Alinari

FRA CARNEVALE (gest. ca. 1490):
Kirchliche Szenerie (Detail). Rom, Galerie Barberini

Phot. Alinari

FRA FILIPPO LIPPI (ca. 1405–1469):
Detail aus dem „Gastmahl des Herodes". Prato, Kathedrale

Phot. Brogi

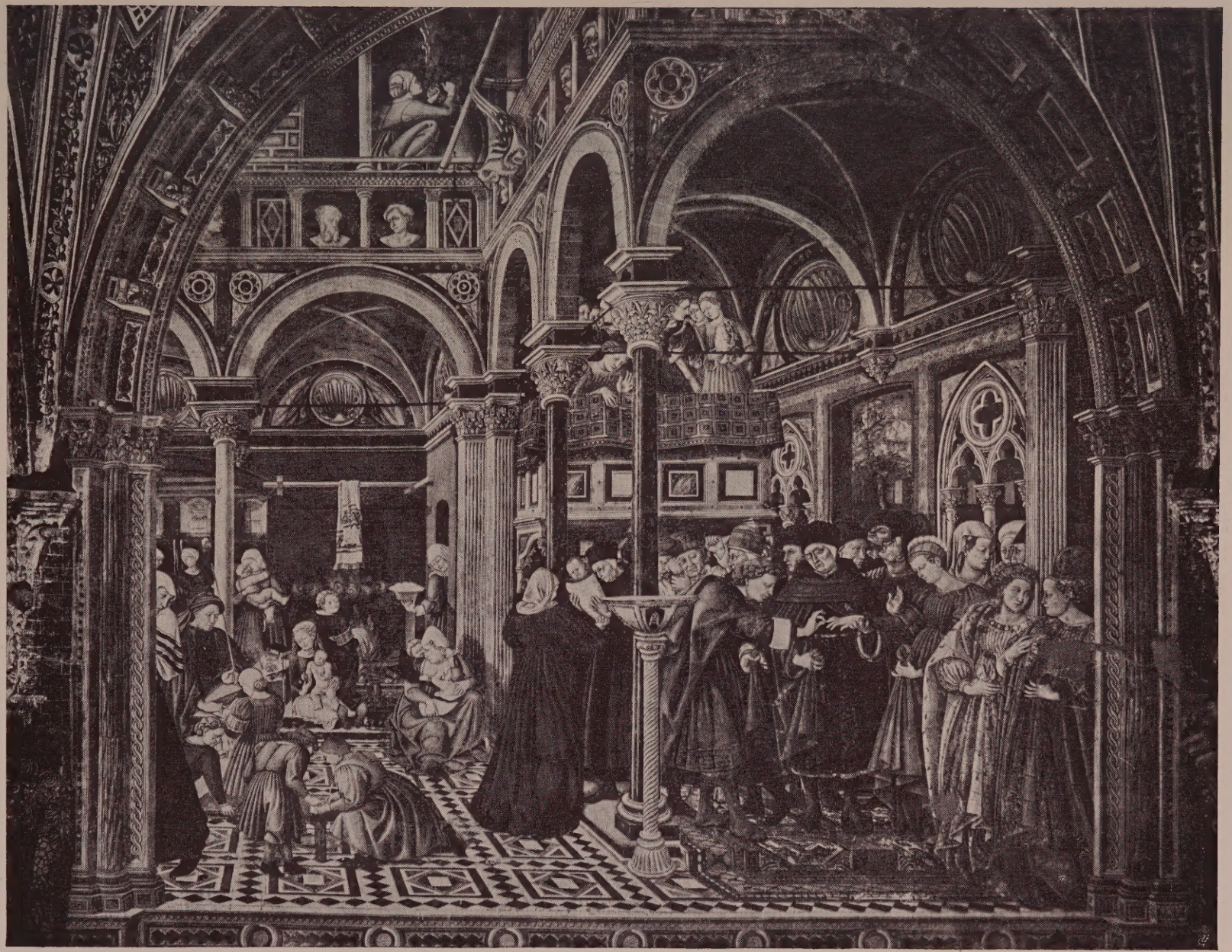
DOMENICO DI BARTOLO GHEZZI (gest. ca. 1445):
Privilegienerteilung. Siena, Spedale di S. M. della Scala

Phot. Brogi

DOMENICO DI BARTOLO GHEZZI (gest. ca. 1445):
Almosenpflege. Siena, Spedale di S. Maria della Scala

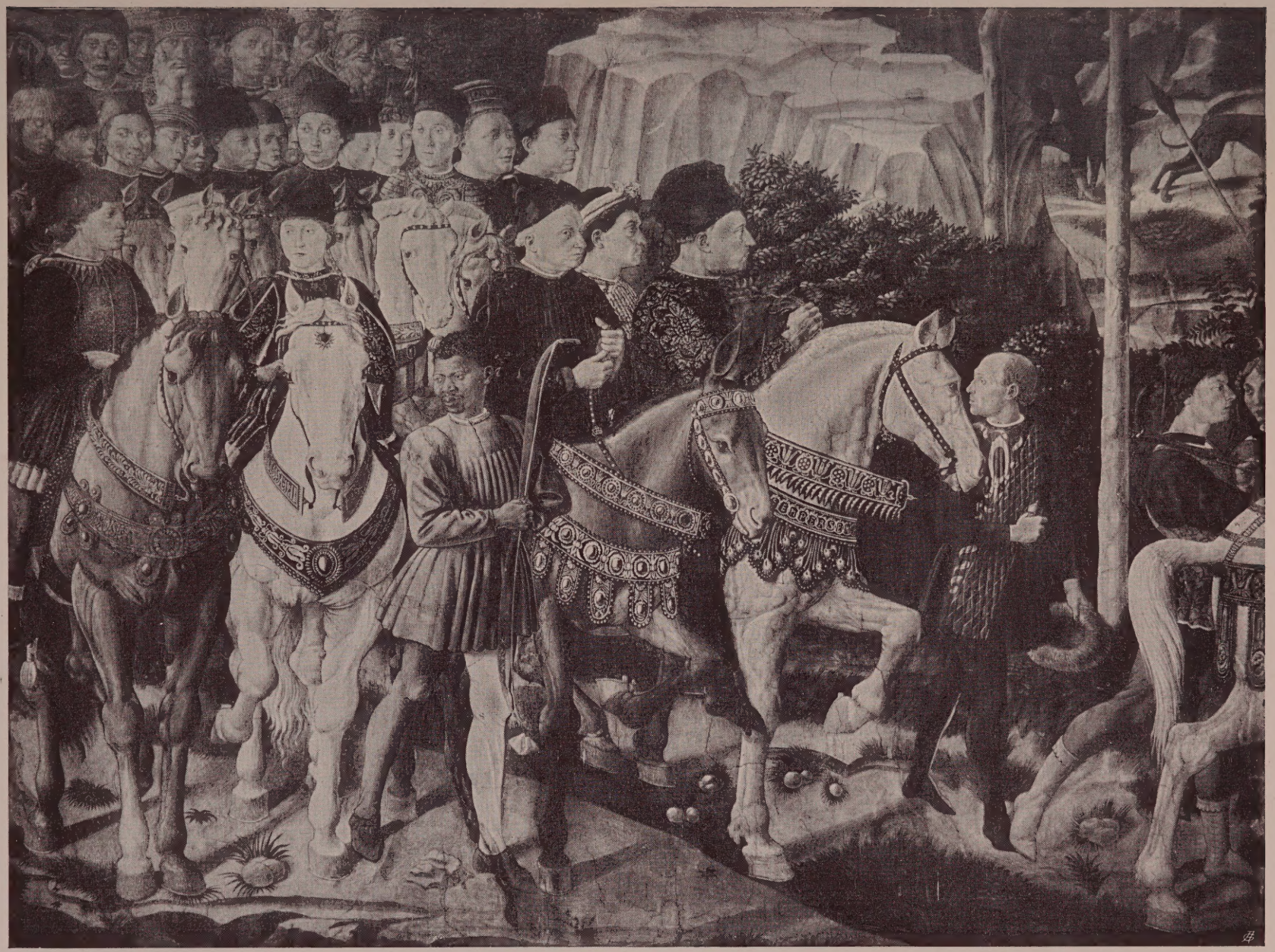
Phot. Brogi

DOMENICO DI BARTOLO GHEZZI (gest. ca. 1445):
Krankenwache. Siena, Spedale di S. Maria della Scala



Phot. Brogi

DOMENICO DI BARTOLO GHEZZI (gest. um 1445):
Verheiratung eines Zöglings. Siena, Spedale di S. M. della Scala

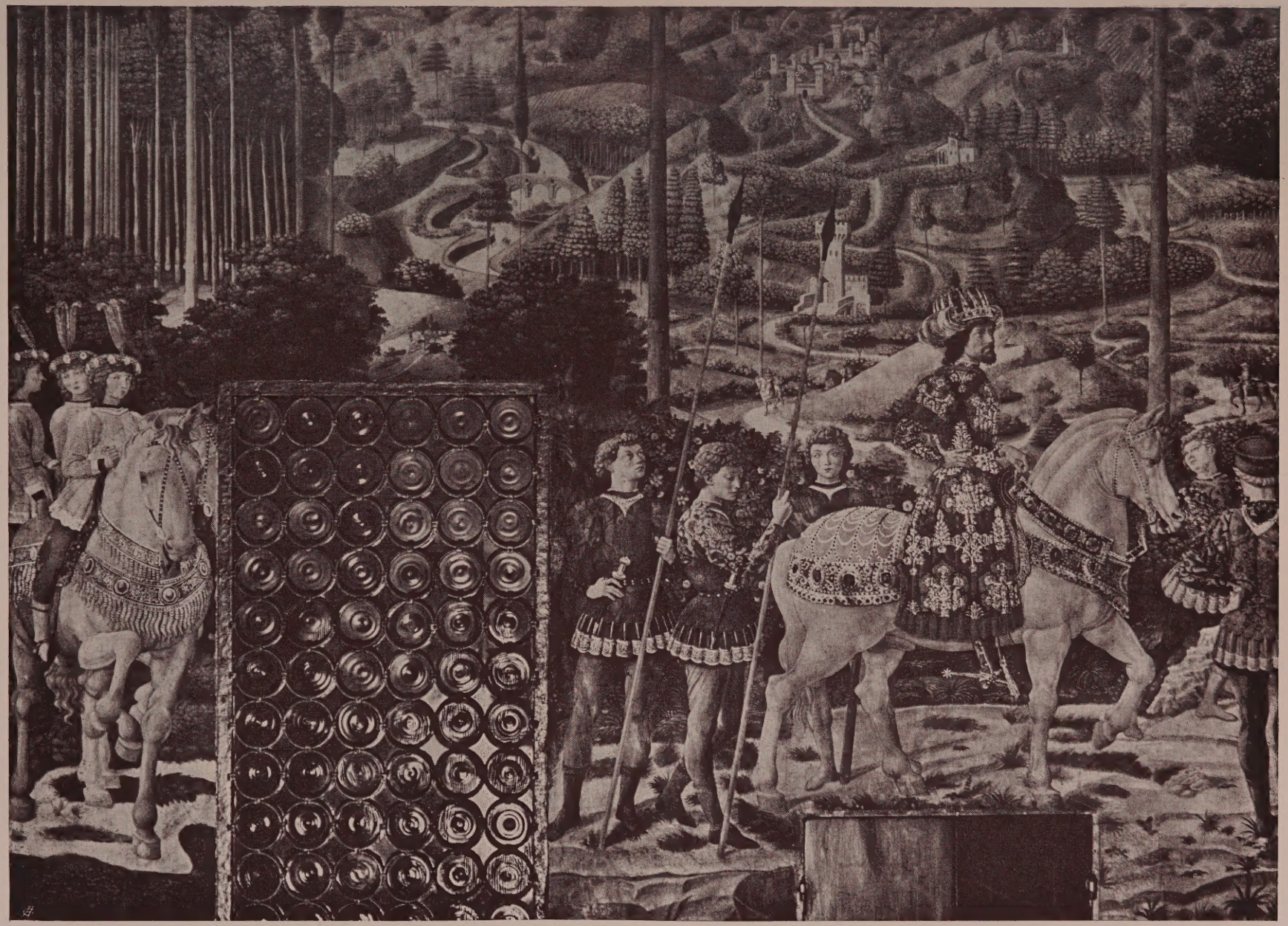


Phot. Brogi

BENOZZO GOZZOLI (ca. 1424–1497):
Detail aus dem „Zug der heil. drei Könige". Florenz, Pal. Riccardi

Phot. Brogi

BENOZZI GOZZOLI (ca. 1424 – ca. 1497):
Detail aus dem „Zug der heil. drei Könige". Florenz, Palazzo Riccardi



Phot. Anderson

BENOZZO GOZZOLI (ca. 1424 – ca. 1497):
Ausschnitt aus dem „Zug der heil. drei Könige". Florenz, Pal. Riccardi

Phot. Brogi

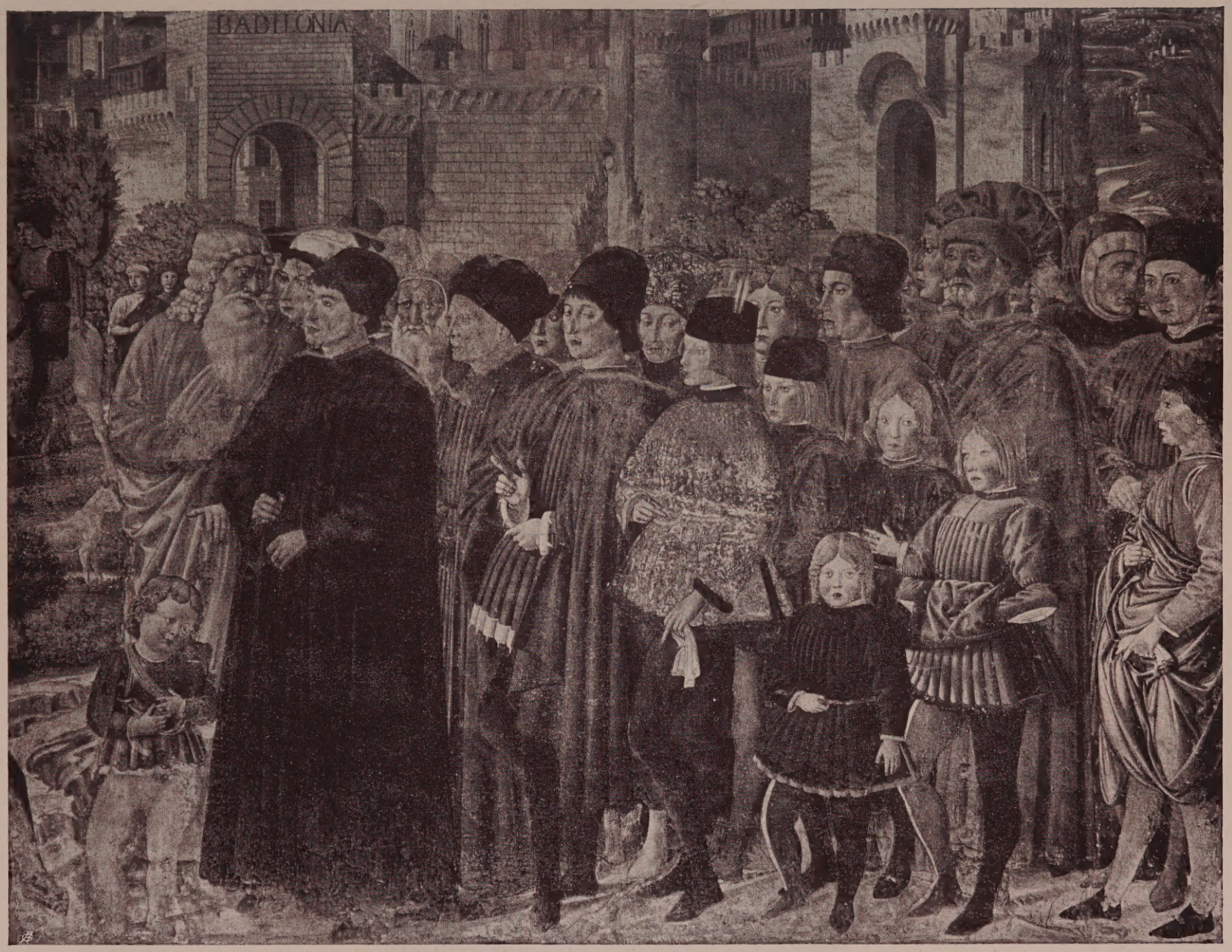
BENOZZO GOZZOLI (ca. 1424 – ca. 1497):
Detail aus dem „Zug der heil. drei Könige". Florenz, Pal. Riccardi

Phot. Alinari

BENOZZO GOZZOLI (ca. 1424 – ca. 1497):
Szene aus dem Leben des hl. Augustin. San Gimignano

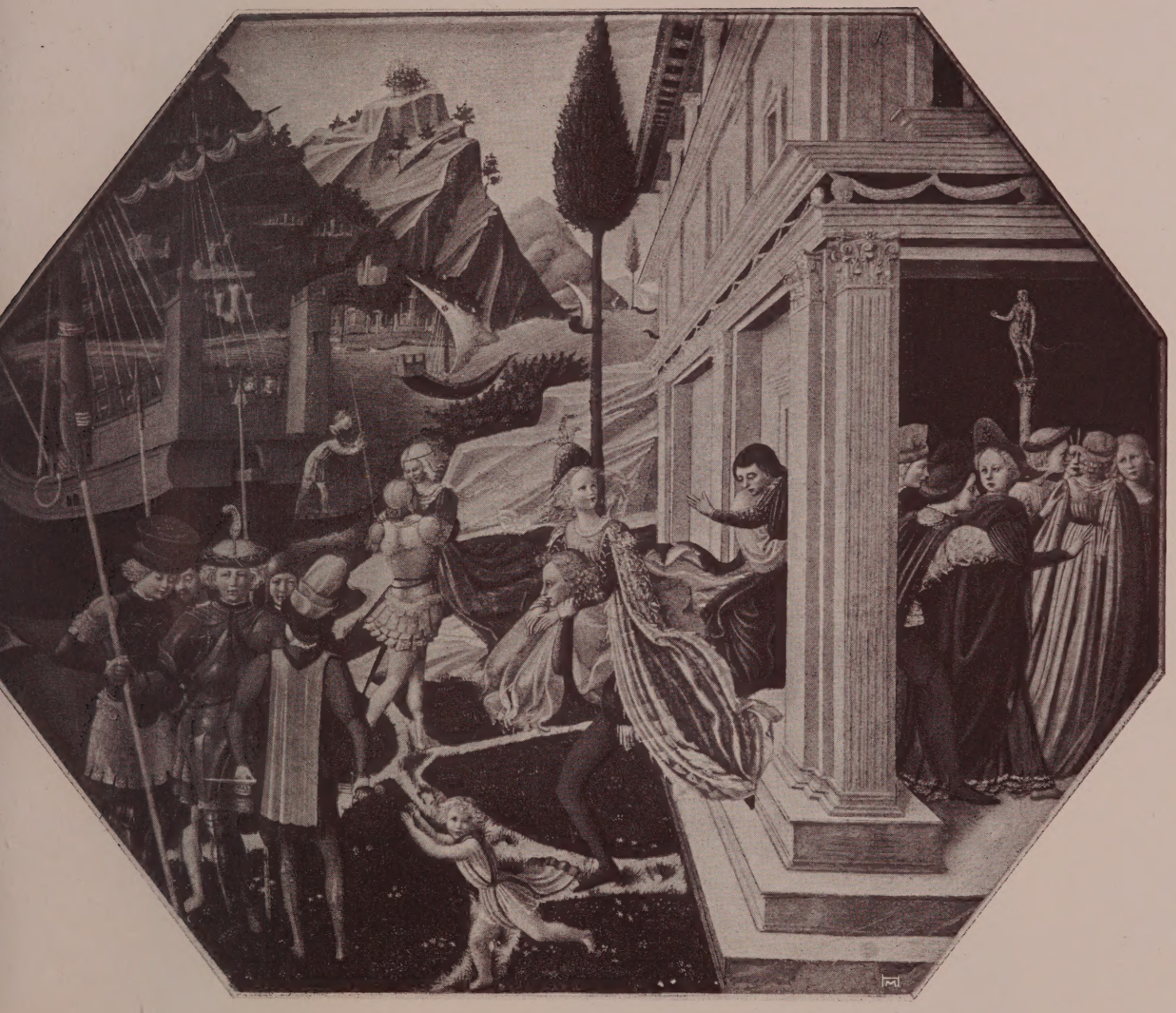
Phot. Brogi

BENOZZO GOZZOLI (ca. 1424 – ca. 1497):
Detail aus dem Freskenzyklus in San Gimignano



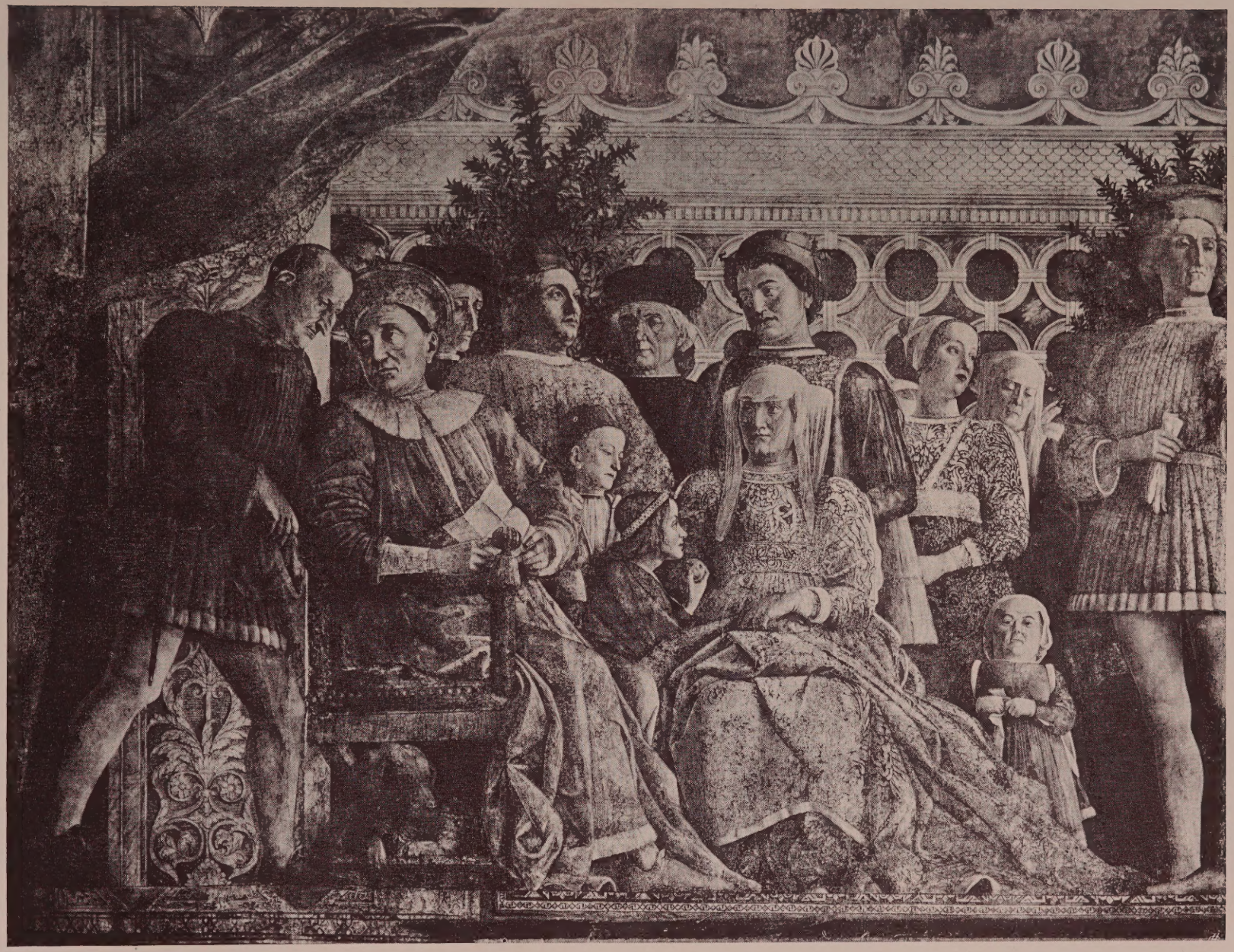
Phot. Brogi

BENOZZO GOZZOLI (ca. 1424 – ca. 1497):
Gruppe aus dem „Turmbau zu Babel". Pisa, Camposanto



[?] Benozzo Gozzoli (ca. 1424 – ca. 1497):
Der Raub der Helena. London, Nationalgalerie

LORENZO DA VITERBO (2. Hälfte des 15. Jahrh.):
Gruppe aus der „Vermählung der Maria". Viterbo



Phot. Anderson

ANDREA MANTEGNA (1431–1506):
Lodovico II. Gonzaga und die Seinen (Teilbild). Mantua, Castello di Corte

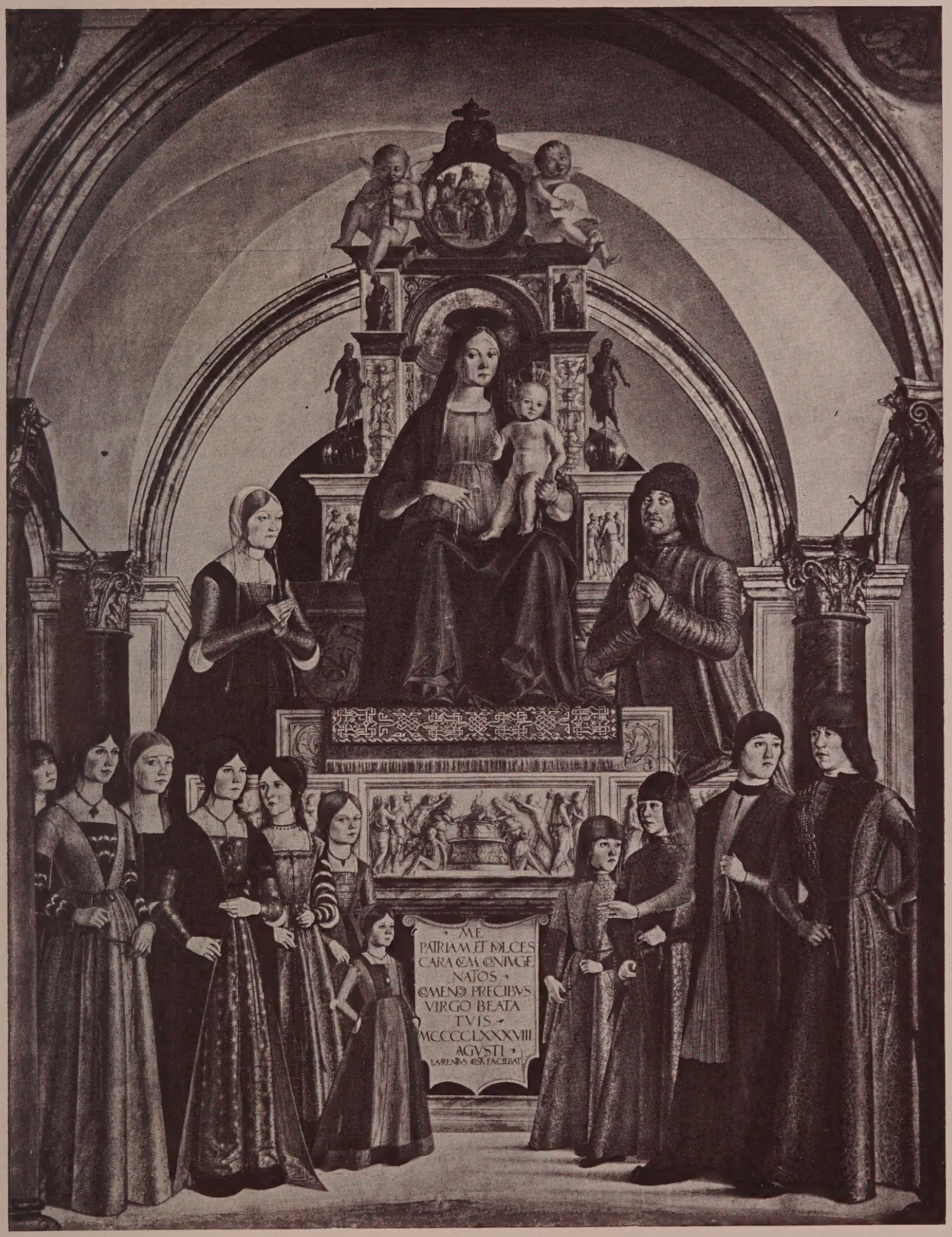
ANDREA MANTEGNA (1431–1506):
Detail vom Freskenschmuck der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua

Phot. Anderson

ANDREA MANTEGNA (1431–1506):
Teilbild vom Freskenschmuck der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua

Phot. Anderson

COSIMO ROSSELLI (1439–1507):
Detail vom Abendmahlsfresko in der Sixtinischen Kapelle. Rom, Vatikan



Phot. Anderson

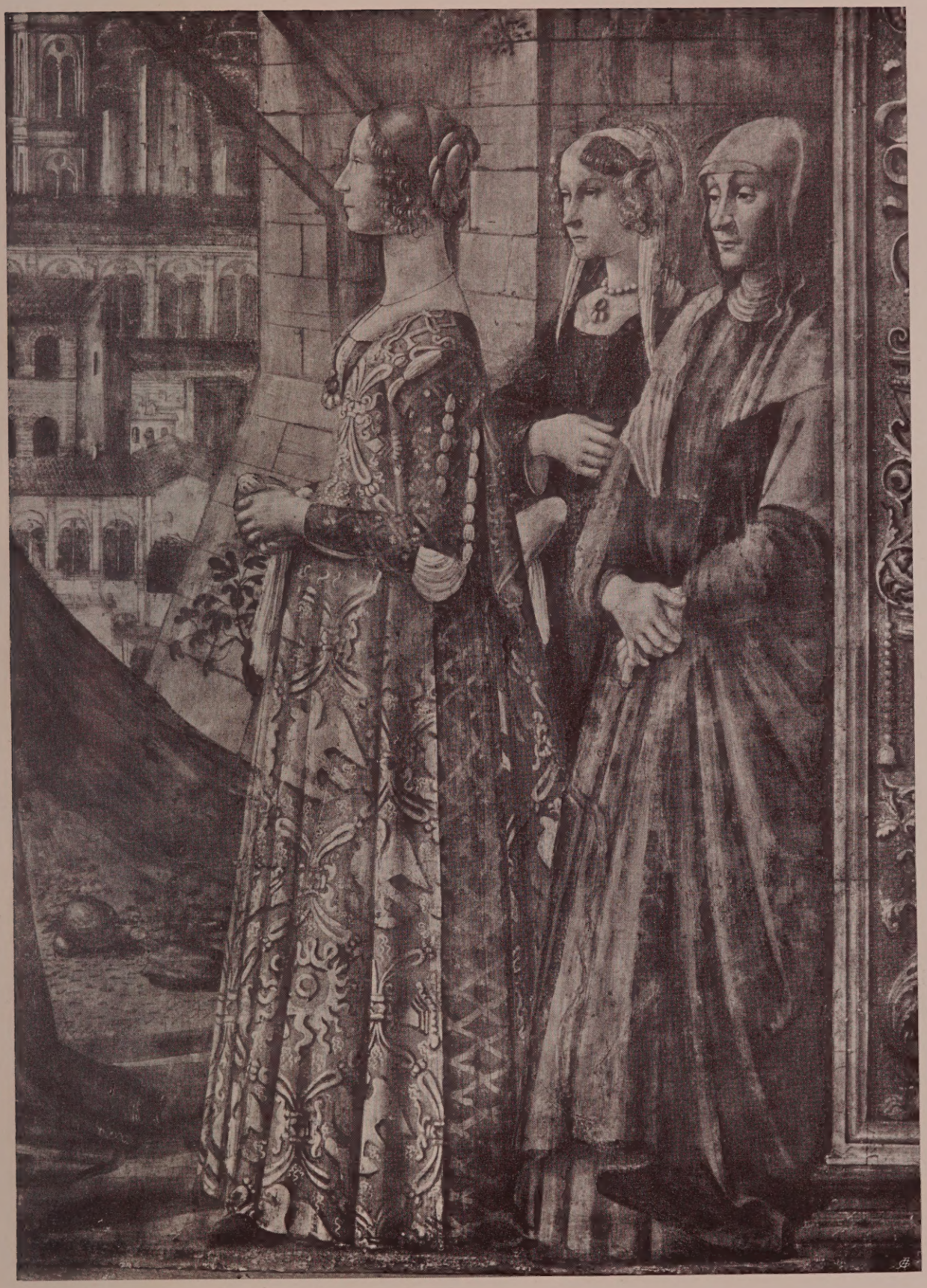
LORENZO COSTA (1460–1535):
Madonna Bentivoglio. Bologna, S. Giacomo Maggiore

Phot. Hanfstaengl

[?] Baldassare d'Este (15. Jahrh.):
Familienbildnis. München, Kgl. Ältere Pinakothek

Phot. Brogi

DOMENICO GHIRLANDAJO (1449–1494):
Detail aus der „Geburt der Maria". Florenz, S. M. Novella



Phot. Brogi

DOMENICO GHIRLANDAJO (1449–1494):
Detail aus der „Heimsuchung". Florenz, S. M. Novella

Phot. Anderson

DOMENICO GHIRLANDAJO (1449–1494):
Gruppe aus der „Geburt der Maria". Florenz, S. M. Novella

Phot. Brogi

SANDRO BOTTICELLI (ca. 1446–1510):
Sog. Pallas. Florenz, Palazzo Pitti

Phot. Anderson

Richtung des SANDRO BOTTICELLI (15. Jahrh.):
Triumph der Keuschheit. Turin, Pinacoteca Reale

Phot. Anderson

SCHULE VON FERRARA (um 1470):
Jünglingsfigur aus dem Freskenzyklus im Pal. Schifanoja zu Ferrara

Phot. Anderson

SCHULE VON FERRARA (um 1470):
Gruppe aus dem „Triumph der Venus". Ferrara, Pal. Schifanoja

Phot. Anderson

SCHULE VON FERRARA (um 1470):
Gruppe aus dem „Triumph der Venus". Ferrara, Palazzo Schifanoja

Phot. Anderson

SCHULE VON FERRARA (um 1470):
Gruppe aus dem „Triumph der Minerva". Ferrara, Palazzo Schifanoja

Phot. Anderson

SCHULE VON FERRARA (um 1470):
Gruppe aus dem „Triumph der Minerva". Ferrara, Pal. Schifanoja

Phot. Anderson

[?] Fiorenzo di Lorenzo (tätig ca. 1472–1520):
Wunder des heil. Bernhardin (Detail). Perugia, Pinakothek

Phot. Anderson

[?] Fiorenzo di Lorenzo (tätig ca. 1472–1520):
Der heil. Bernhardin heilt einen Knaben (Teilbild). Perugia, Pinakothek

Phot. Brogi

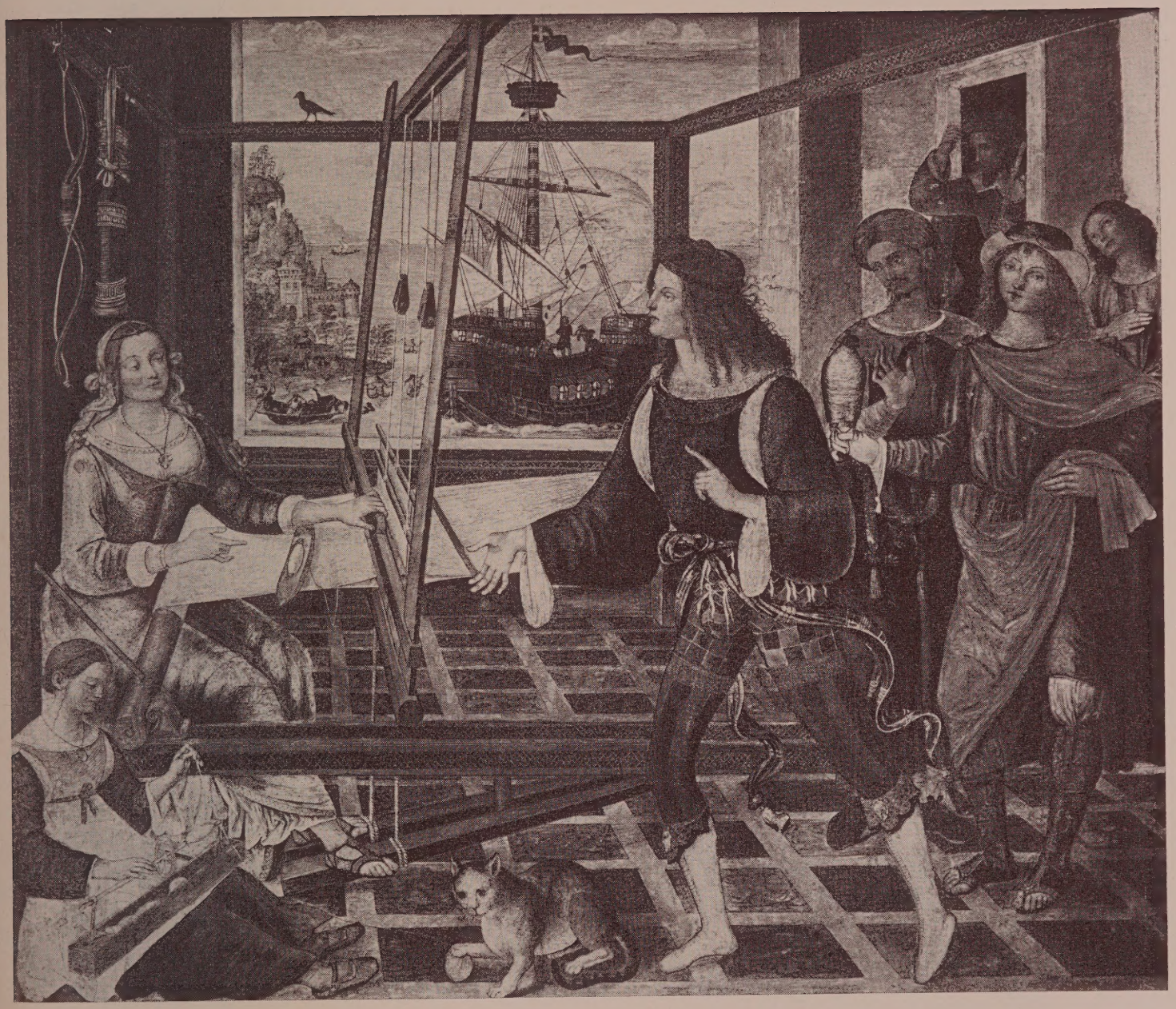
PINTURICCHIO (1454–1513):
Verlobung Kaiser Friedrichs III. mit Eleonore von Portugal (Teilbild). Siena, Libreria

Phot. Brogi

PINTURICCHIO (1454–1513):
Detail aus der „Dichterkrönung". Siena, Libreria

Phot. Brogi

PINTURICCHIO (1454–1513):
Detail aus der „Kanonisierung der heil. Katharina". Siena, Libreria



Phot. Hanfstaengl

PINTURICCHIO (1454–1513):
Penelope und die Freier. London, Nationalgalerie

Phot. Brogi

PINTURICCHIO (1454–1513):
Detail aus der „Bestattung des hl. Bernhardin". Rom, S. Maria in Aracoeli

Phot. Brogi

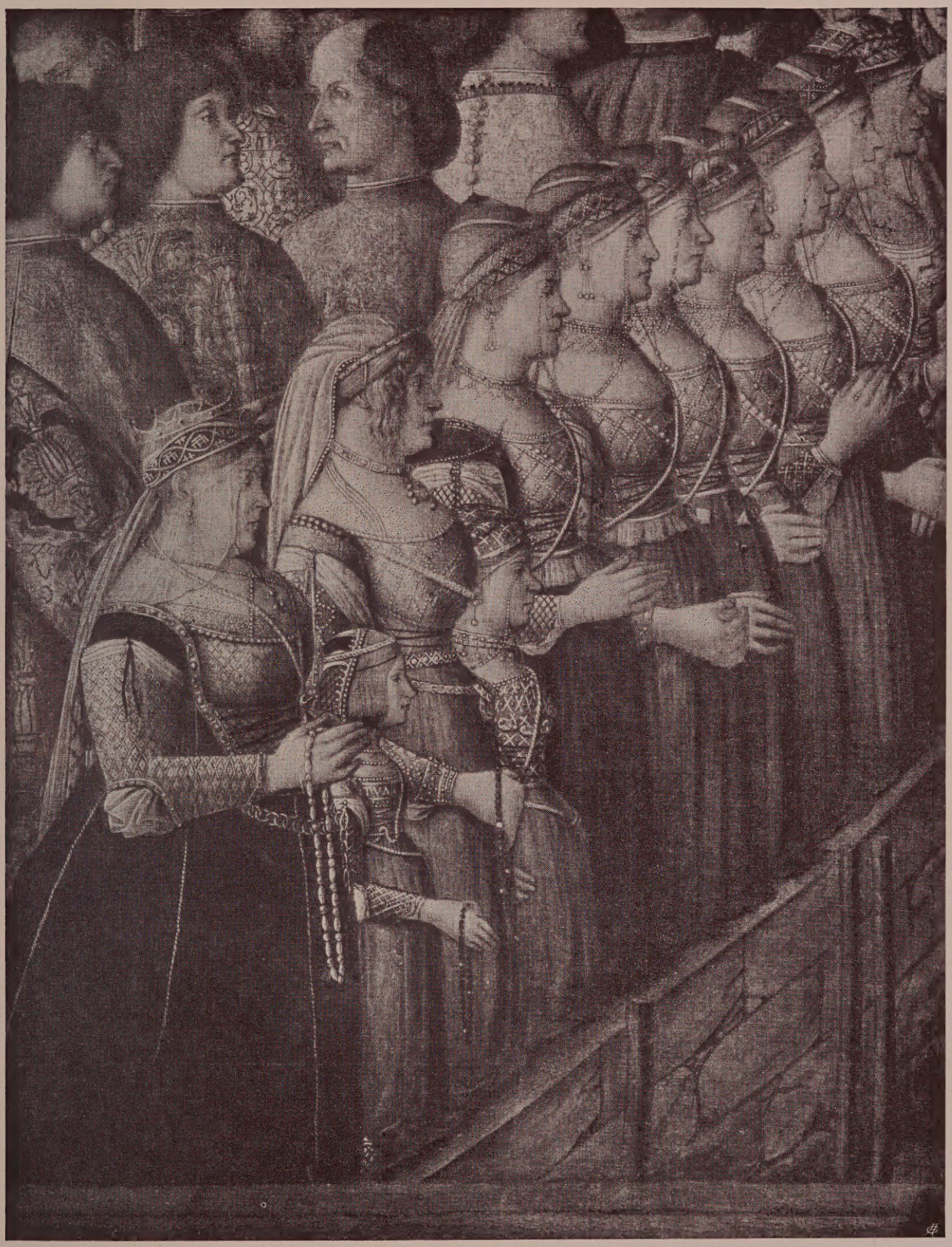
PINTURICCHIO (1454–1513):
Detail von einem Fresko im „Saal der Heiligenlegenden". Rom, Vatikan

Phot. Brogi

[?] Bernardino Zenale (1436–1526):
Die sog. Pala Sforzesca. Mailand, Brera

Phot. Alinari

GENTILE BELLINI (1429–1507):
Detail aus der „Prozession auf dem Markusplatz". Venedig, Akademie

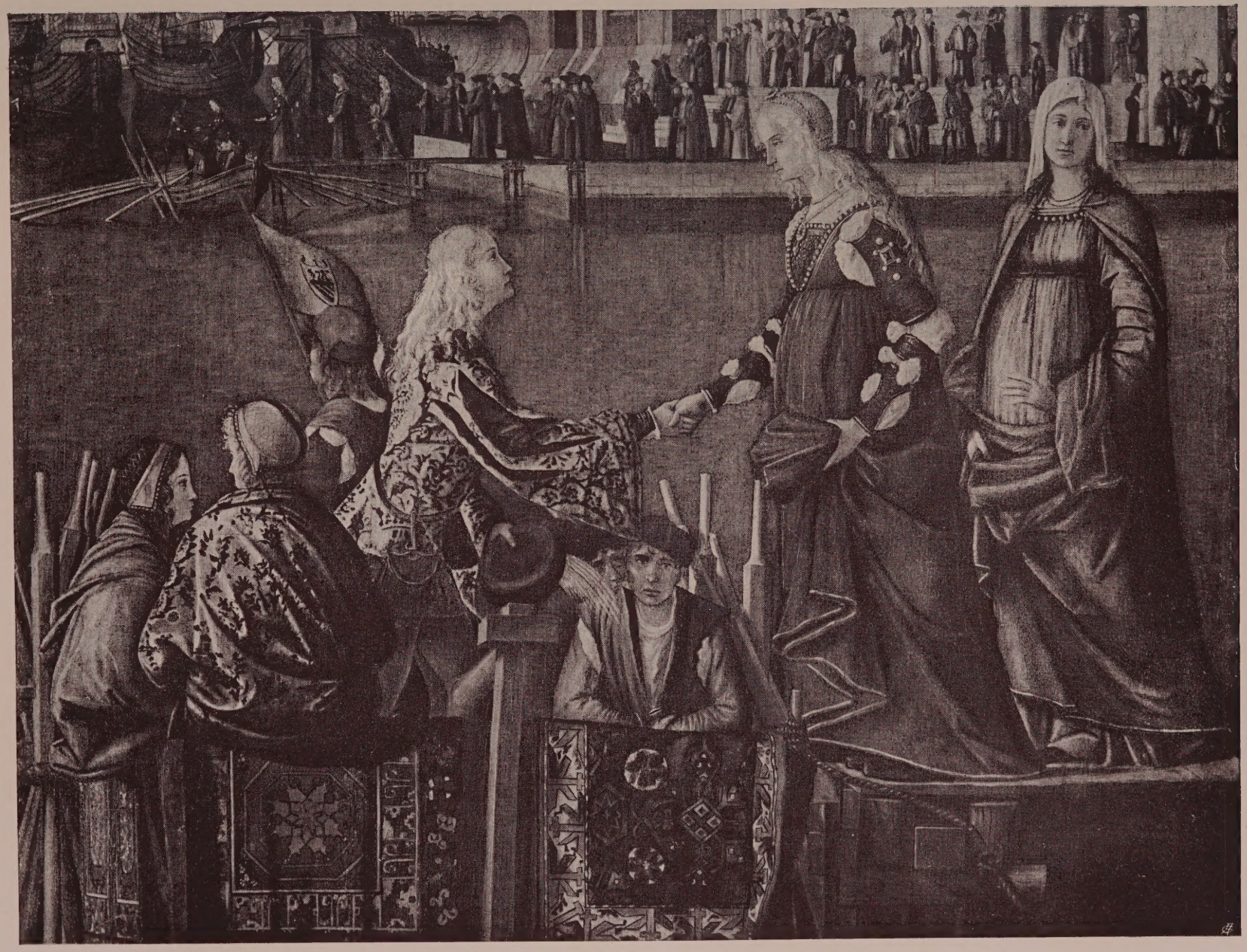


Phot. Alinari

GENTILE BELLINI (1429–1507):
Detail aus der „Auffindung der Kreuzesreliquie". Venedig, Akademie

Phot. Alinari

VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Detail aus dem Ursula-Zyklus. Venedig, Akademie



Phot. Alinari

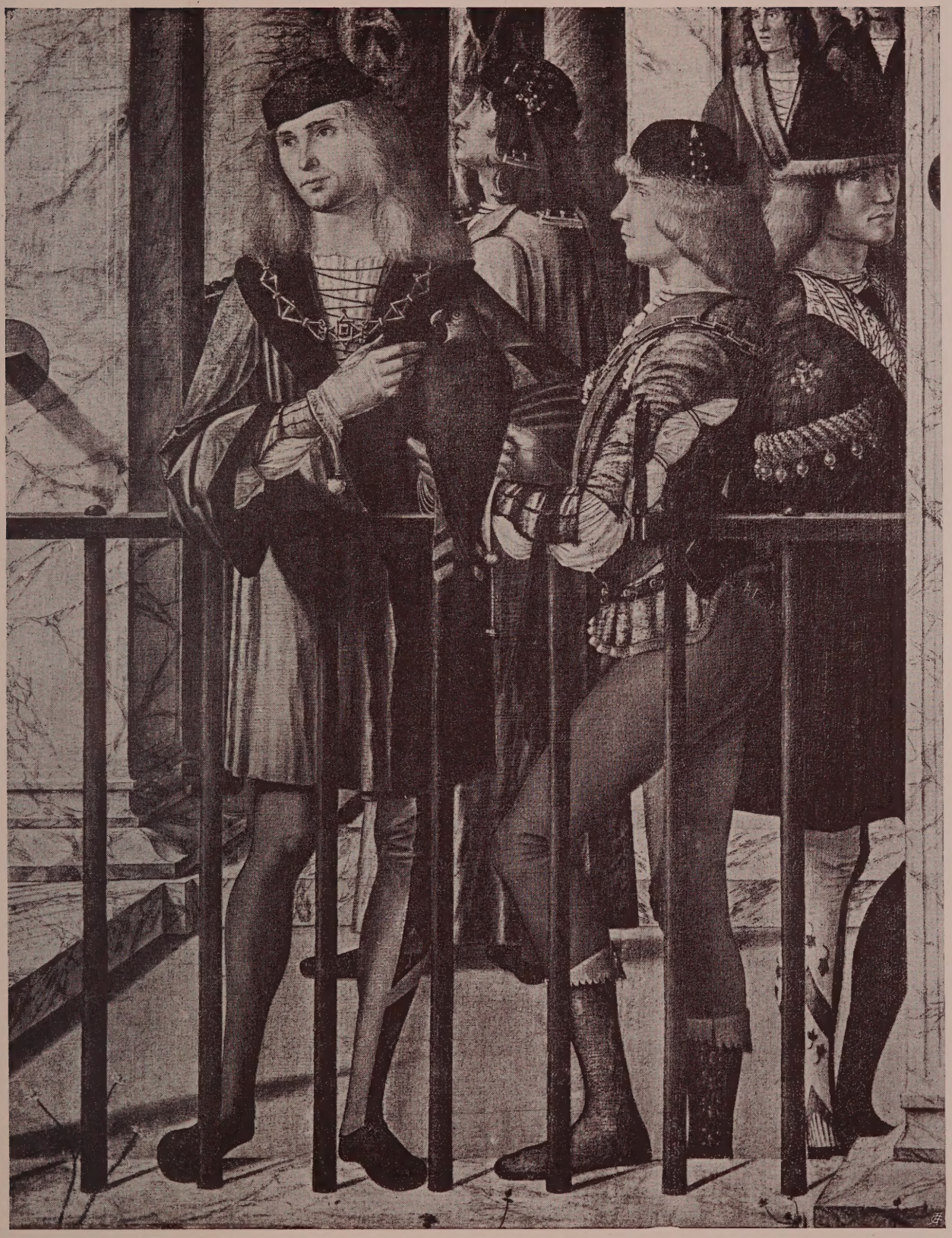
VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Detail aus dem Ursula-Zyklus. Venedig, Akademie

Phot. Alinari

VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Detail aus der „Rückkehr der englischen Gesandten". Venedig, Akademie

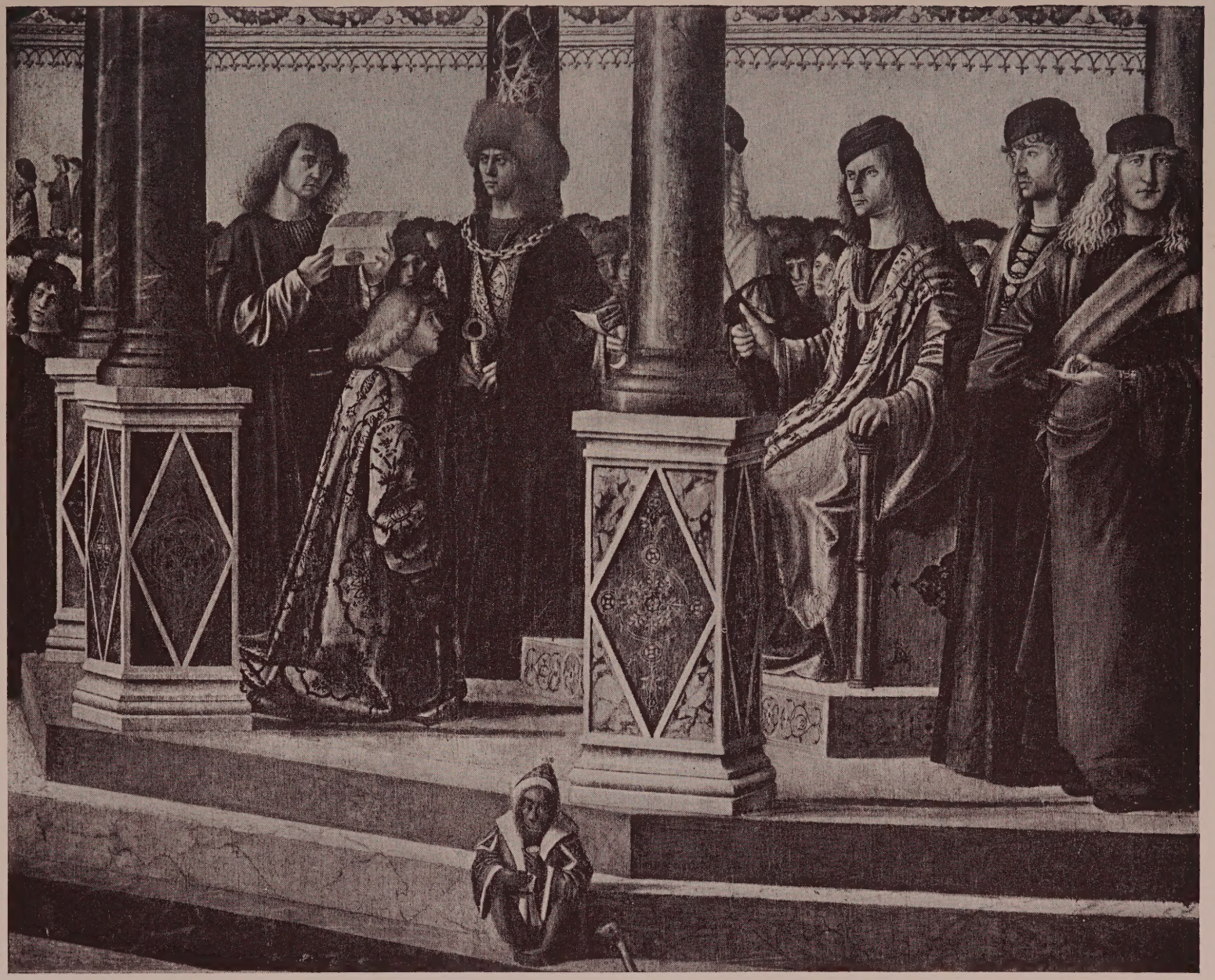
Phot. Alinari

VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Detail aus dem Ursula-Zyklus. Venedig, Akademie



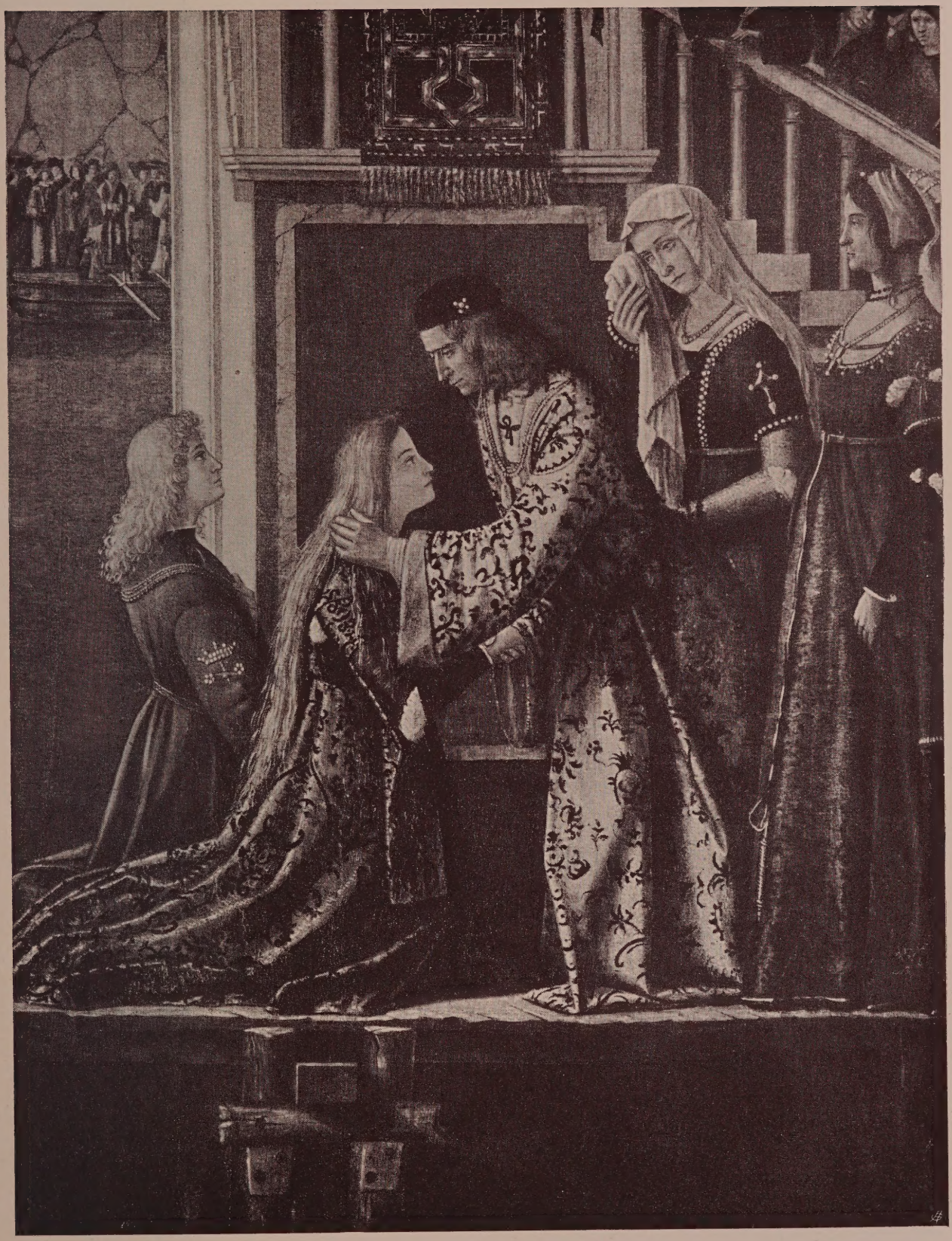
Phot. Alinari

VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Teilbild aus der „Legende der hl. Ursula". Venedig, Akademie



Phot. Alinari

VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Teilbild aus der „Legende der hl. Ursula". Venedig, Akademie



Phot. Alinari

VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Detail aus dem Ursula-Zyklus. Venedig, Akademie

Phot. Alinari

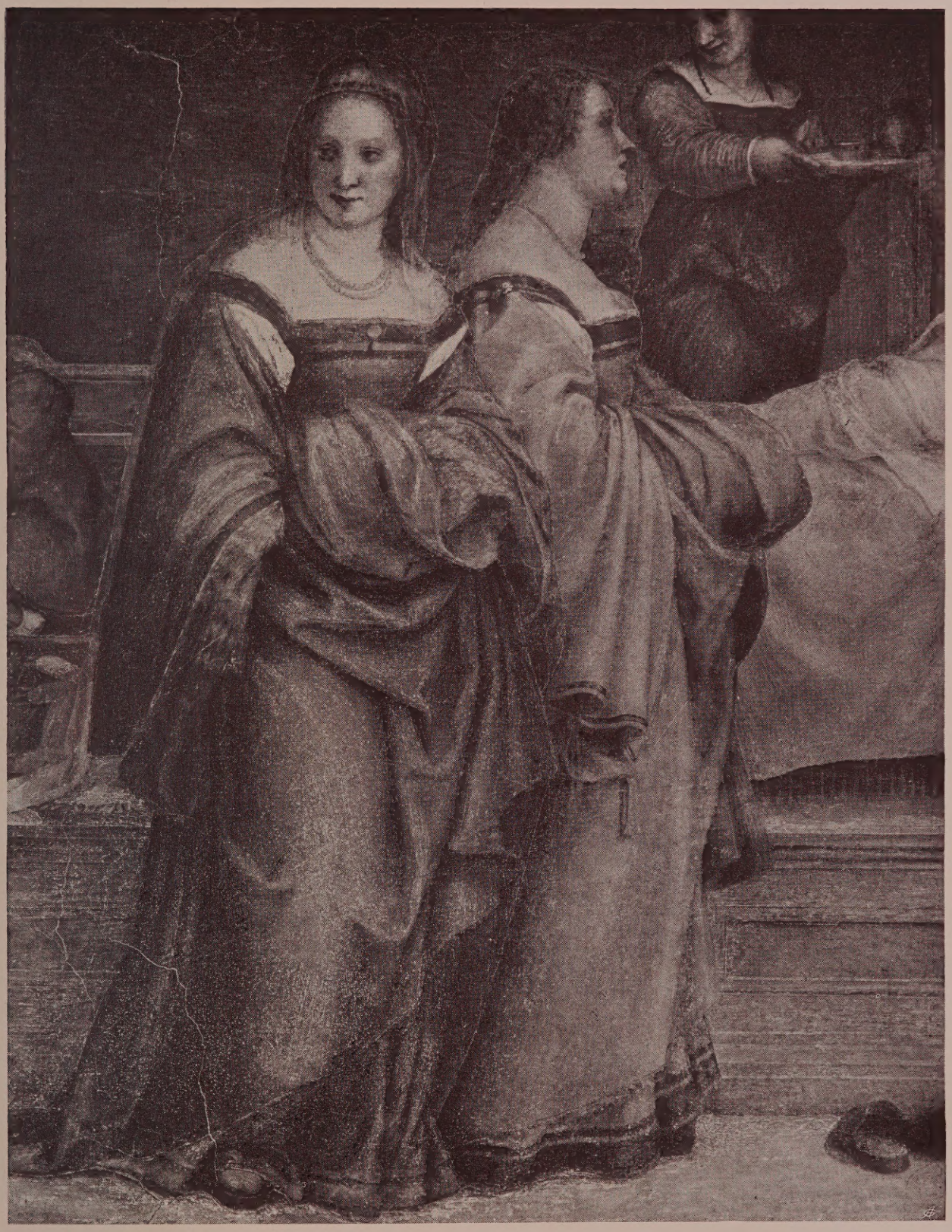
VITTORE CARPACCIO (tätig ca. 1480–1520):
Zwei Venezianerinnen auf dem Söller ihres Hauses. Venedig, Museo Civico

Phot. Alinari

RAFFAELLO SANTI (1483–1520):
Gruppe aus der „Messe von Bolsena". Rom, Vatikan

Phot. Alinari

ANDREA DEL SARTO (1486–1531):
Gruppe aus der „Geburt der Maria". Florenz, Annunziata



Phot. Alinari

ANDREA DEL SARTO (1486–1531):
Detail aus der „Geburt der Maria". Florenz, Annunziata

Phot. Brogi

BERNARDINO LUINI (ca. 1470–1532):
Ippolita Sforza mit zwei weibl. Heiligen. Mailand, S. Maurizio

Phot. Alinari

BERNARDINO LUINI (ca. 1470–1532):
Frauengruppe aus der „Vermählung der Maria". Saronno, Wallfahrtkirche

Phot. Brogi

SODOMA (1477–1549):
Ausschnitt aus einem Fresko in Monte Oliveto

Phot. Brogi

SODOMA (1477–1549):
Detail aus einem Fresko in Monte Oliveto Maggiore bei Siena

Phot. Brogi

SODOMA (1477–1549):
Detail aus dem Freskenzyklus in Monte Oliveto Maggiore

Phot. Brogi

SODOMA (1477–1549):
Selbstbildnis des Malers; aus einem Fresko in Monte Oliveto Maggiore

Phot. Brogi

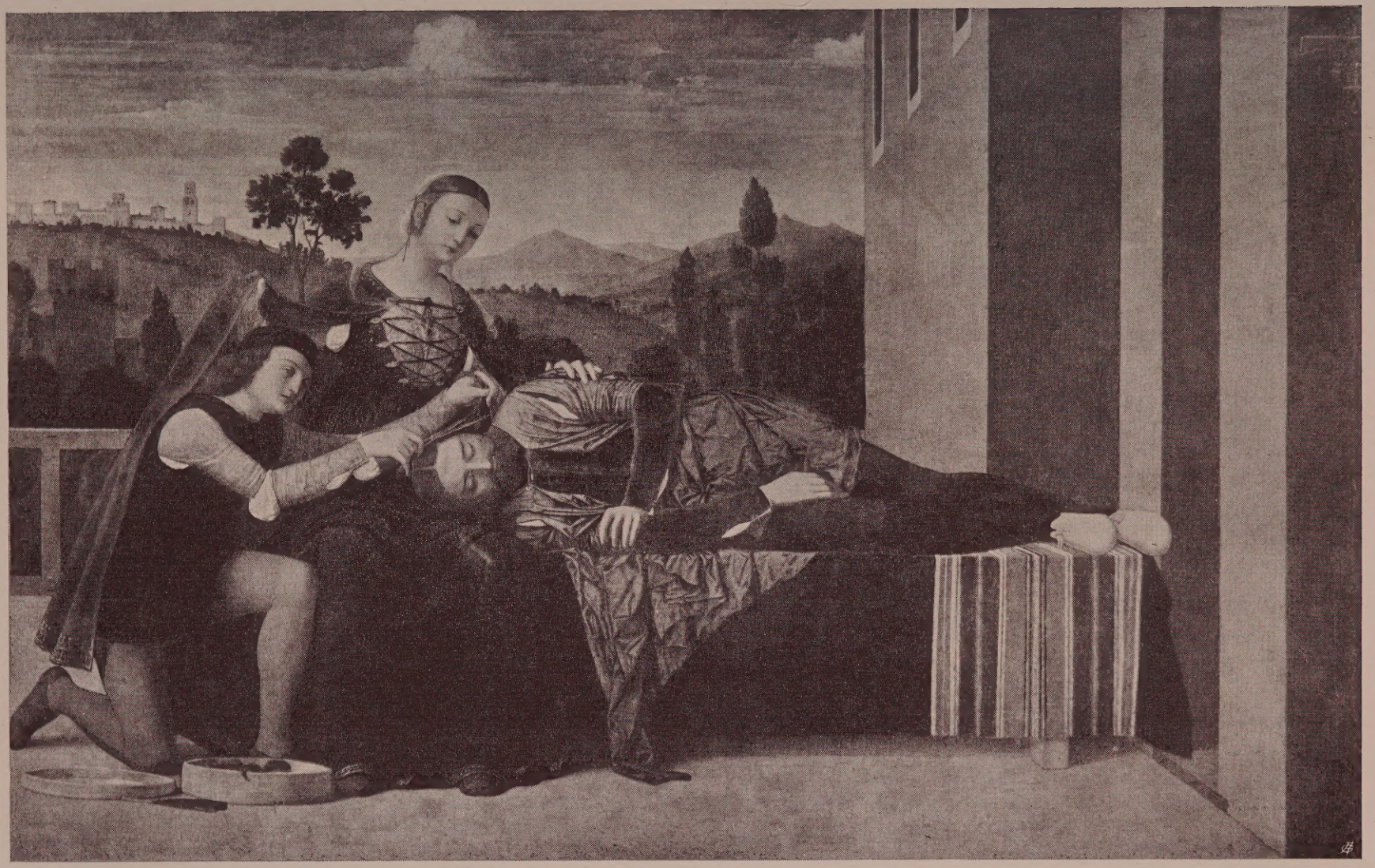
GIORGIO BARBARELLI (ca. 1477–1510):
Teilbild aus der „Feuerprobe des Moseskindes". Florenz, Uffizien

Phot. Hanfstaengl

GIORGIO BARBARELLI (ca. 1477–1510):
„Zwei Hirten" (Kopie). Budapest, Nationalgalerie

Phot. Anderson

TIZIANO VECELLIO (1477?–1576):
Sog. „Himmlische und irdische Liebe", Figur links. Rom, Galerie Borghese



Phot. Anderson

[?] Francesco Morone (1474–1529):
Simson und Delila. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Phot. Hanfstaengl

LORENZO LOTTO (ca. 1480–1556):
„Die Verlobung". Madrid, Prado-Museum

Phot. Hanfstaengl

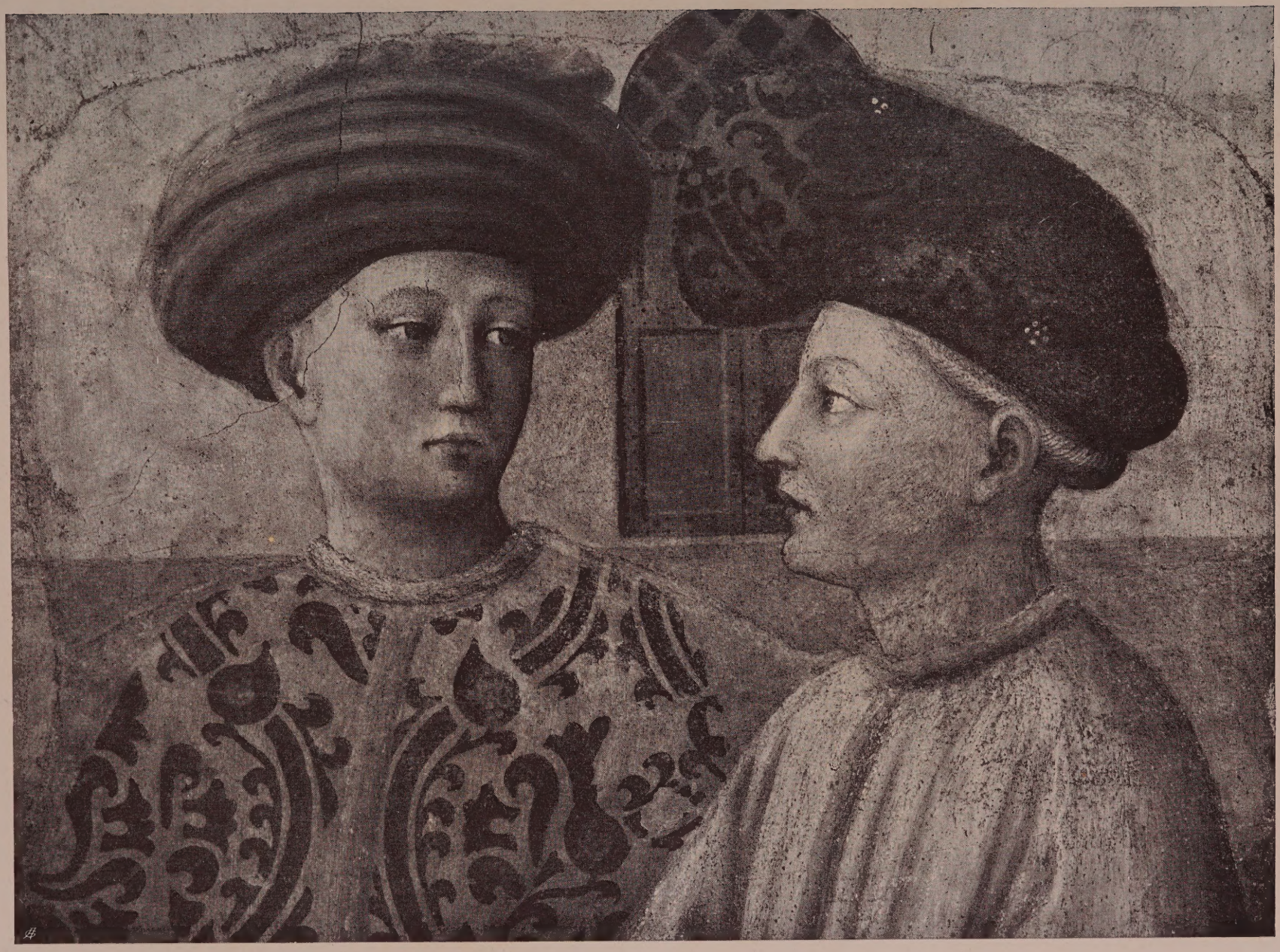
PARIS BORDONE (1500–1571):
Familienbildnis. Chatsworth, Duke of Devonshire

Phot. Brogi

PARIS BORDONE (1500–1571):
Ausschnitt aus dem Bilde „St. Georg als Drachentöter". Rom, Pinakothek des Vatikans

Phot. Bruckmann

PAOLO VERONESE (1528–1588):
Familiengruppe aus der „Madonna Cuccina". Dresden, Kgl. Gemäldegalerie



Phot. Anderson

MASACCIO (1401–1428):
Detail aus der „Erweckung der Tabitha". Florenz, S. M. del Carmine

Phot. Anderson

[?] Piero della Francesca (ca. 1420–1492):
Weibliches Brustbild. Richmond, Galerie Cook

Phot. Anderson

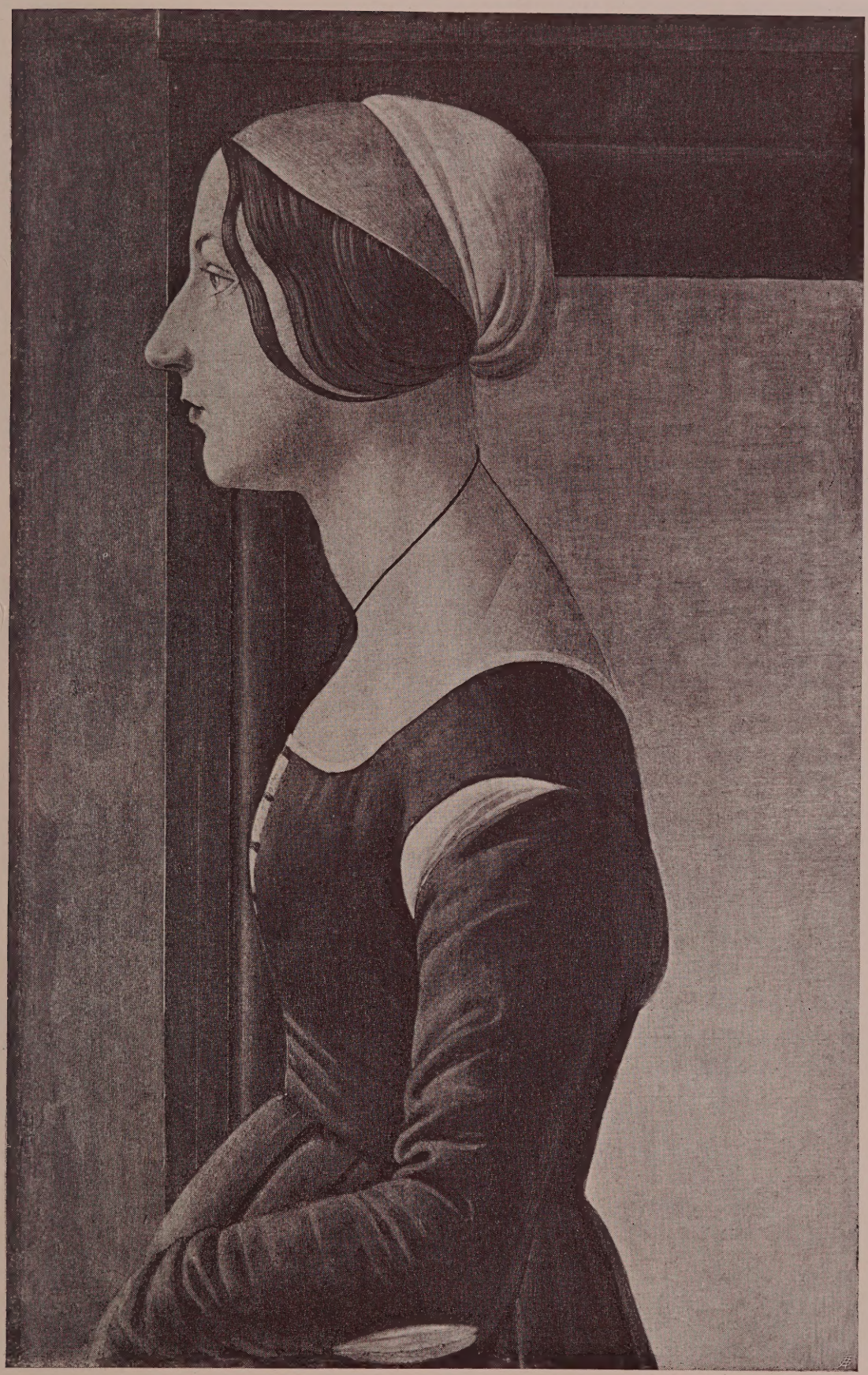
PISANELLO (ca. 1380–1455):
Detail aus dem St.-Georgs-Fresko. Verona, S. Anastasia

Phot. Bruckmann

BART. VENETO (tätig ca. 1505–1530):
Weibliche Halbfigur. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Phot. Hanfstaengl

[?] Piero della Francesca (ca. 1420–1492):
Weibl. Profilbildnis. London, Nationalgalerie



Phot. Brogi

[?] Botticelli (ca. 1446–1510):
Weibliches Bildnis. Florenz, Galerie Pitti

Phot. Bruckmann

SANDRO BOTTICELLI (ca. 1446–1510):
Weibl. Bildnis. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Phot. Anderson

[?] Botticelli (ca. 1446–1510):
Brustbild eines Mädchens. Richmond, Galerie Cook

Phot. Anderson

SANDRO BOTTICELLI (ca. 1446–1510):
Kopf der Venus, aus dem Gemälde „Venus und Mars". London, Nationalgalerie

Phot. Anderson

DOMENICO GHIRLANDAJO (1449–1494):
Detail aus der „Geburt des Johannes". Florenz, S. Maria Novella

Phot. Hanfstaengl

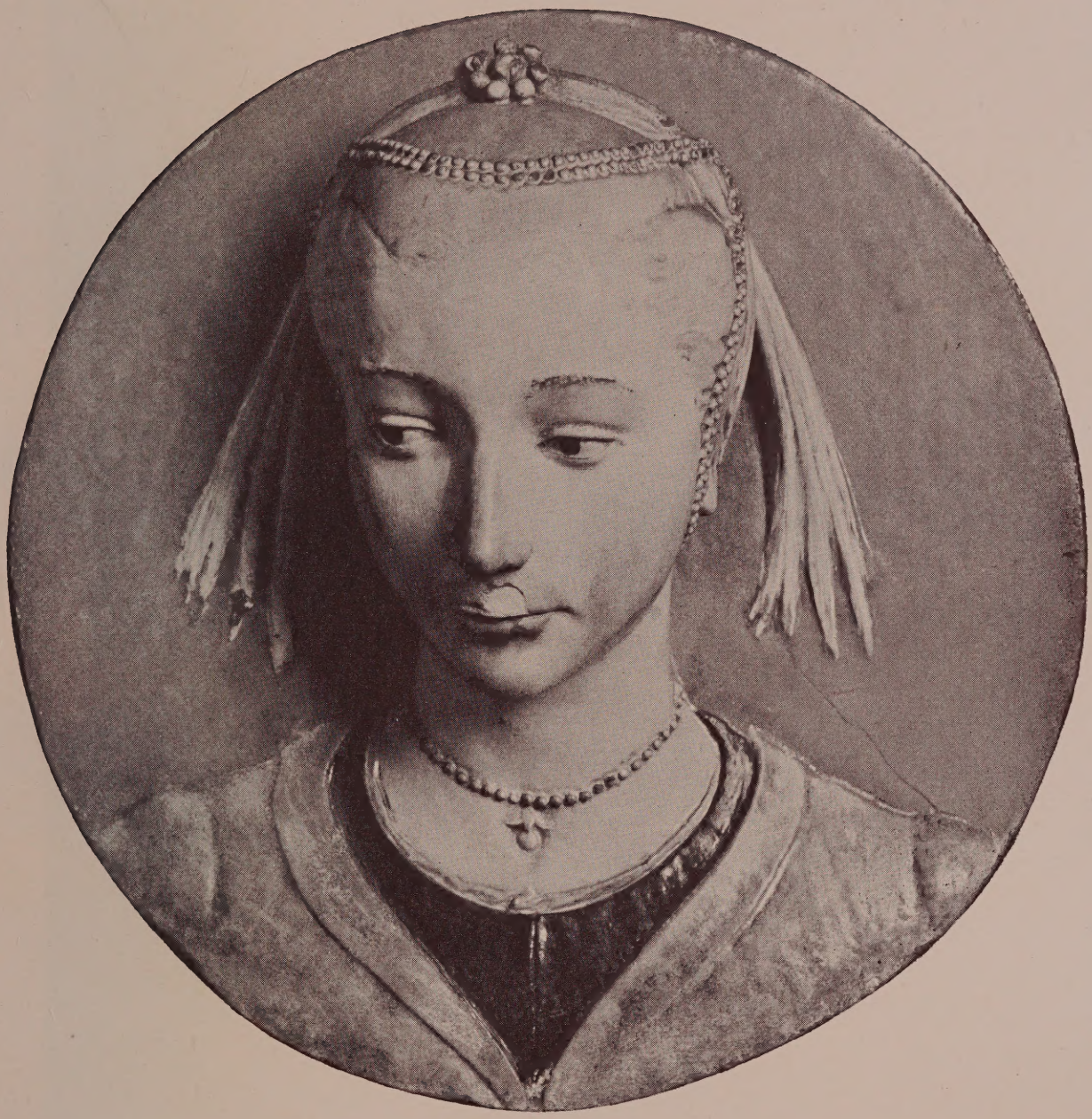
BASTIANO MAINARDI († 1513):
Brustbild einer jungen Frau. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Anderson

[?] Antonio Pollaiuolo (1429–1498):
Männliches Profilbildnis. Florenz, Uffizien

Phot. Anderson

BARTOLOMMEO VENETO († 1530):
Bildnis eines Unbekannten. Rom, Galerie Corsini



Phot. Brogi

LUCA DELLA ROBBIA (1400–1482):
Reliefbüste. Florenz, Bargello

Phot. Brogi

[?] Matteo Civitali (1435–1501):
Weibl. Reliefbildnis. Florenz, Bargello

Phot. Alinari

MINO DA FIESOLE (1431–1484):
Weibl. Reliefbildnis. Florenz, Bargello

FRANCESCO LAURANA (tätig ca. 1468–1490):
Mädchenbüste (Seitenansicht). Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Bruckmann

[?] Piero di Cosimo (1462–1521):
Sog. Simonetta Vespucci. Chantilly, Musée Condé

Phot. Brogi

AMBROGIO DE PREDIS:
Weibl. Profilbildnis. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana

Phot. Brogi

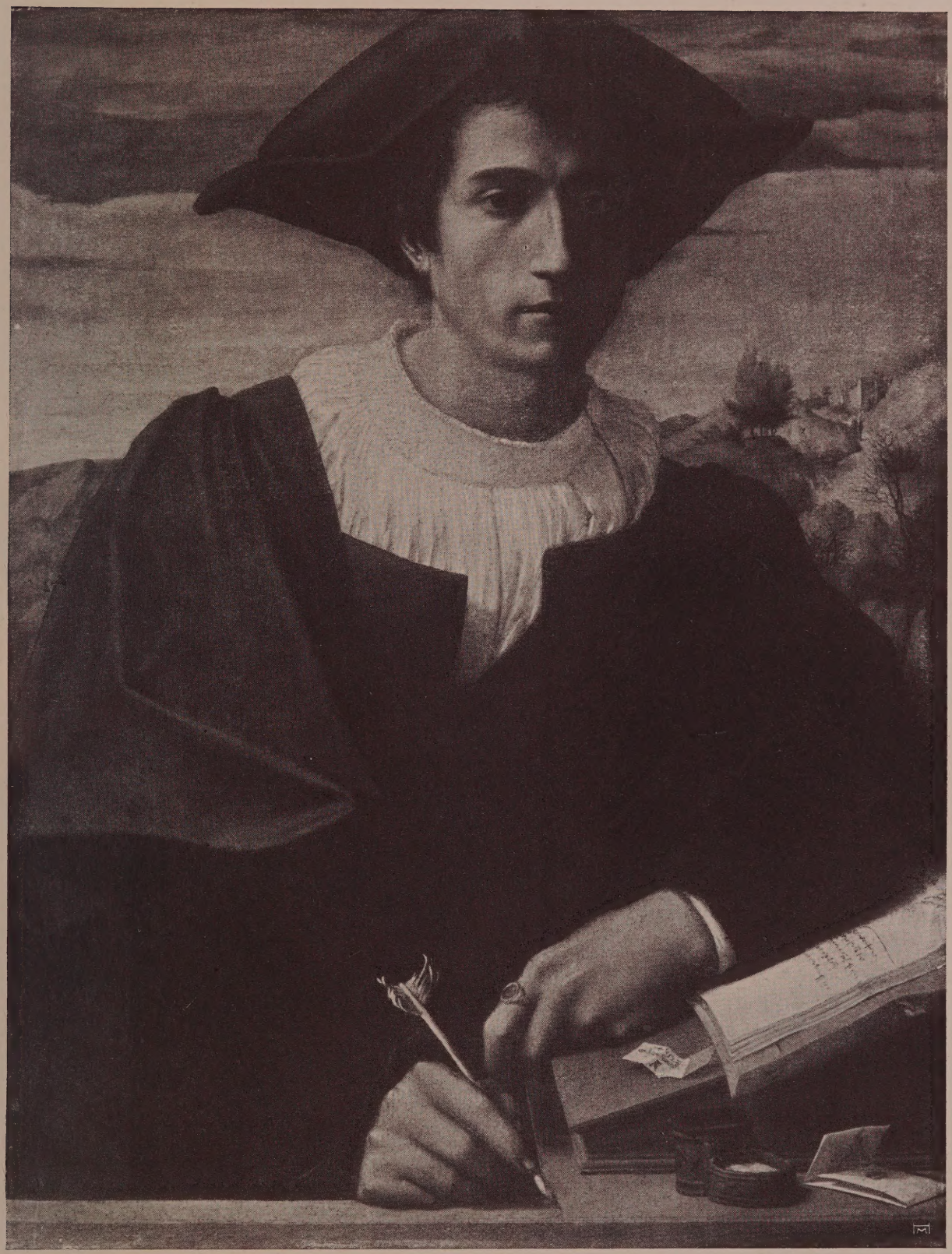
Florentinisch (um 1500):
Sog. „Monaca di Leonardo". Florenz, Galerie Pitti

Phot. Brogi

SEBASTIANO DEL PIOMBO (ca. 1485–1547):
Sog. Fornarina. Florenz, Uffizien

Phot. Brogi

RIDOLFO GHIRLANDAJO (1483–1561):
Frauenbildnis. Florenz, Galerie Pitti



Phot. Hanfstaengl

FRANCIABIGIO (1482–1525):
Junger Mann am Schreibtisch. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Hanfstaengl

FRANCIABIGIO (1482–1525):
Jünglingsporträt. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Phot. Brogi

RAFFAELLO SANTI (1483–1520):
Detail aus der „Verklärung Christi". Rom, Pinacoteca Vaticana

Phot. Anderson

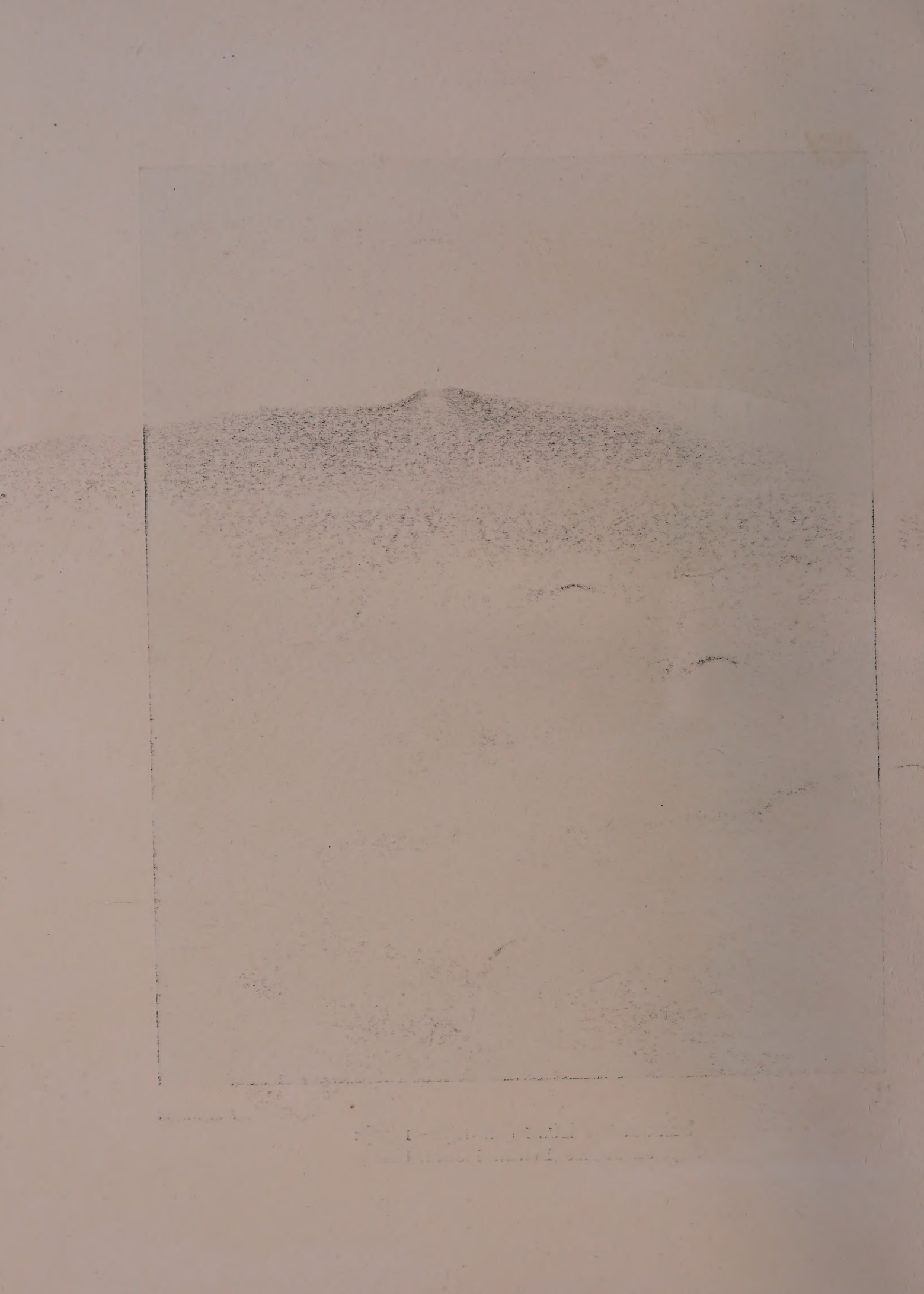
RAFFAELLO SANTI (1483–1520):
Johanna von Aragonien (Kopie). Rom, Galerie Doria-Pamphilj

Phot. Hanfstaengl

Werkstatt des Giov. Bellini (um 1428–1516):
Eine junge Frau ordnet ihr Haar. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie

Phot. Alinari

BERNARDINO LUINI (um 1470–1532):
Kopf der Salome (Detail). Florenz, Uffizien



Phot. Hanfstaengl

[?] Pier Francesco Bissolo (1464–1545):
Brustbild einer jungen Dame. London, Nationalgalerie

Phot. Anderson

PALMA VECCHIO (um 1480–1528):
Frauenbildnis. Modena, Galleria Estense

Phot. Hanfstaengl

PALMA VECCHIO (um 1480–1528):
Mädchenbildnis. Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie

Phot. Bruckmann

TIZIANO VECELLIO (1477?–1576):
Dame in rotem Kleid. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Phot. Hanfstaengl

[?] Paris Bordone (1500–1571):
Bildnis einer Dame mit ihrem Kinde. St. Petersburg, Eremitage

Phot. Anderson

LORENZO LOTTO (ca. 1480–1556):
Bildnis einer jungen Frau. Mailand, Brera

Phot. Bruckmann

ANGELO BRONZINO (1502–1572):
Damenbildnis. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Phot. Anderson

PARMEGGIANINO (1503–1540):
Sog. Bella del Parmeggianino. Neapel, Museo Nazionale

Phot. Anderson

PAOLO VERONESE (1528–1588):
Damenbildnis. Madrid, Prado-Museum

Phot. Hanfstaengl

PAOLO VERONESE (1528–1588):
Damenbildnis. Madrid, Prado-Museum

Gedruckt für den Verlag Georg Müller in München von der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig. Gebunden von E. A. Enders in Leipzig. Hundert Exemplare wurden in Ganzleder gebunden und in der Presse numeriert.

84-B12124

84. b12124

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00747 5813